د. بشرى موسى صالح

نظرية التلقي

أصول... وتطبيقات



المركز الثقافي العربي

د. بشرى موسى صالح
نظرية التلقي
المركز الثقافي العربي

نظرية التلقي

أصول... وتطبيقات

الكتاب

نظرية التلقي

المؤلفة:

بشرى موسى

الطبعة

الأولى، 2001
عدد الصفحات: 176
القياس: 14.5 × 21.5

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)
42 الشارع الملكي (الأحباس)
هاتف: 303339 ـ 307651
فاكس: 305726 ـ 2 212+
Email: markaz@inter.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
هاتف: 750507 ـ 352826
فاكس: 343701 ـ 1 961+

د. بشرى موسى صالح

نظرية التلقي

أصول... وتطبيقات

المركز الثقافي العربي

مدخل

هذه محاولة تروم الحفاظ على المسافة الحيوية المطلوبة التي تربط بين المنهج أو منظومة التصوّرات المعرفية التي ينهل منها النقد مادته العلمية والنص الشعري، بما يمكن أن يتيح من إمكانية تلقيم الأطر التجريدية ذات الطابع المثالي بالبعد الذاتي، الأمر الذي يمنح الناقد حرية الحركة بذاتية ظاهرة تستوعب جماليات التلقي وتكشف عنها، فضلاً عن الإحاطة بسيمياء الأداء الشعري.

وقد تهيأ لي في هذا الكتاب أن أجمع بين عرض بعض المحددات المنهجية أو الإجرائية التي تنتظم تحت خيمة المنهج الذي يعد قمة الهرم في البعد الإشكالي للحداثة المؤسسة، واستكمال الاختيار بما يمكن تجريبه من هذه المحددات في قراءات تطبيقية تهدف إلى محاورة النصوص الشعرية وفك شيفراتها والتركيز على شعريتها بما يسعى إلى التأشير، وينأى عن الإغراق والتمحل.

ولا شك في أن هذا كله يسبح في فضاء من التصوّر النقدي الذي يقوم على الحوارية المنهجية التي تبحث عن التعدّد والاختلاف، لا المشاكلة والمماثلة، وقد تجلّت هذه الحوارية في العزوف عن اعتناق مكوّن نظري أو إجرائي يتشرّب أفكار منهج ما، حدّ الاختناق، بما يصادر ذاتية الناقد وأسلوبه الخاص.

إن ما يجمع مقالات هذا الكتاب هو أنها تدور، في، وحول، منهج القراءة والتلقي في النقد المعاصر، أو نظرية التلقي بتسميته الأدق، والأكثر تمثيلاً لطبيعة انبثاقه النقدية، إلا أنها وبعد عرضها لحدود المنهج وفاعليته، وحقوله الإجرائية، وعلاقته بالمناهج الأخرى وجدت أن الاستعانة بالمداخل النقدية المتباينة في التحليل والاستنتاج والتركيب أمر لا يمكن إغفاله أو مصادرته أو الشعور بانخطاف التطبيق بإزائه، فنظرية التلقّي وجمالياته تعتمد أساساً على جملة من المبادىء الألسنية، والسيميولوجية التأويلية، التي تستلزم الاختيار، والتركيب لإنشاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافرة التي تمنح التحليل تكامليته المطلوبة.

وهذه الشعرية التي تتجلى في مقالات الكتاب التطبيقية تتكشف في ضوء البحث عن المهيمنات الأسلوبية للنصوص المختارة على نحو يقترب من جمرتها النصية، وبما يسعى إلى الانفتاح على التعدّد المنهجي الخصب الذي تتيحه نظرية التلقي من جهة، وما تمنحه لنا النصوص المختارة ذاتها من مفاتيح خاصة، تقيس مستويات أدائها وطرائقها الفعالة في التعبير.

وقد حظي التأسيس النظري بحصة لا بأس بها في الكتاب من أجل استقصاء حدود المنهج ومكوناته النظرية أو المفهومية وحقوله الإجرائية آخذين بالعناية اختلاف النص العربي عن نظيره الغربي، وما يرتبط بهذا من قضايا فرعية تتعلق بانبثاق المناهج وارتباطاتها الشائكة بمحيطها وبنصوصها، وما يصلح وما لا يصلح في التطبيق العربي. . . إلخ من تفصيلات صار من البديهي والمكرور الوقوف عندها.

إن البحث عن (حرفية) التطبيق الإجرائي للمناهج يدخلنا في حالة

من الوجوم المنهجي، أو حالة الاستلاب بإزاء المنهج والخضوع لروح (التقانة) المحضة ولذلك بدا التحوّل من مرحلة التعريف بالمنهجيات، إلى التأسيس التطبيقي يقتضي التعمق في استقصاء الإجراءات المنهجية، وتجريب فاعليتها في دراسة النصوص ضمن فضاء الانفتاح الخصب على الخبرات العلمية والفنية الذي تمنحه لنا الثقافة النقدية المعاصرة.

وإذا ما نعت بعض الدارسين نظرية التلقي بأنها (انطباعية جديدة) وكانوا يقصدون بذلك التقليل من شأنها وجدواها نجد الأمر على العكس من ذلك، ففي هذا (الإتهام ـ الدعوة) ضرب من التدليل على جدوى هذا المنهج في التعبير عن ذاتية الناقد، ولكن الذاتية هنا هي (ذاتية نصية) ـ إن صحَّ التعبير، تغادر الذوق المجرّد السلفي، والمزاجية المضللة إلى ما نصطلح عليه بالإنطباعية الموضوعية أو التلقي الإيجابي التي تكونها بنية الفهم المعرفية لدى الناقد، وهي بنية منتجة تفضي إلى إنتاج الدلالات الأدبية وتقود إلى القراءة المفتوحة القادرة على فك شيفرات النص، ودمغه بطابع حي يستوعب آفاقاً غير نهائية من التقويل والتأويل، ضمن وعي نقدي فاعل، قادر على التنويع في الركائز المنهجية التي يتبناها المحلل بعيداً عن المدرسية والتفعيل، وبفائض من الحوارية والتعدّدية يؤمن بالانفتاح على ما يجدُّ في سيمياء النقد المعاصر من تحوّلات علامية وأنساق جديدة.

الفصل الأول

علم النص
البديل الإجرائي في
النقد الأسلوبي الحديث

يحاول هذا الفصل مقاربة الظاهرة المنهجية في نقدنا الحديث بطريقة بنائية مفصلية ترمي إلى الكشف عن انساق الاشتغال المنهجي العربي على نحو كلي، لا استقرائي تأريخي، وبما يسهم في تأشير الخيوط النظرية والإجرائية ذات الطابع الوظائفي الإشكالي في الحداثة المنهجية المؤسسة.

وسنكتفي بتأشير الأنساق والإفصاح عن سيمائها من غير التوغل في تفريعات هذه الأنساق المتعلقة بالمناهج ومحاضنها الإجرائية والنظرية، إلا ما يقتضيه الكشف عن الموقف من الحداثة المنهجية المؤسسة، فإن محاولة استيفاء حدود المناهج في هذه العجالة ضرب من التبسيط الساذج أو السذاجة البادهة.

ينطوي مفهوم (الحداثة المؤسسة) على مزدوج دلالي يتمثل في بعدين، الأول: الحداثة الإبداعية العالمية، والثاني: الحركة المنهجية النقدية العالمية، وسيكون البعد الثاني محوراً لمقاربتنا، مع الأخذ بالاعتبار أن البعد الأول يرتبط بالثاني ارتباطاً جدلياً، بوصفه ـ أي النتاج الإبداعي مرآة المنهج التي تعكس صورته الحقيقية في آلية التطبيق، فالنصوص مجلى للنظريات تتمرأى فيها.

ويُعد المنهج، **قمة الهرم**، في البعد الإشكالي للحداثة المؤسسة،

وهو النواة المشعة لجملة المحاور الفرعية التي تنبع عنه، لما يتسم به من طبيعة ذرية دقيقة، ولسنا نبالغ إذا ما عددناه الجوهر الوحيد المشكل لحقل المساجلات النقدية العربية المعاصرة إذ تتحلق حوله.

وإذا ما أردنا تحديد أبرز التمظهرات التي تكشف عن حدود هذه الإشكالية الجوهر وجدنا تمثلها في ثلاثة انساق رئيسة هي:

1 ـ الموقف من المنهج، 2 ـ تحولات المنهج (المشكلة النوعية)، 3ـ الكشوف التطبيقية (المنهج المقترح).

ومن الطبيعي أن تضعف الحدود الفاصلة بين هذه الأنساق ونحن نعالج البنية المركزية للمنهج بحكم الطابع العلائقي والوظيفي للبنية، فهي ـ أي الحدود ـ قد وضعت لتنظيم ملامح البحث لا غير.

ومن الطبيعي أن تنداح هذه الأنساق الواحد في الآخر وتتشاكل، فهي متغايرة ومتزامنة في آن.

1 ـ الموقف من المنهج:

يمكن تحديد المنهج بوصفه مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الأداتية المتضافرة التي تتسم بالاتساق فيما بينها، وتخص ميداناً من ميادين المعرفة.

ويتضح هذا النسق بكونه يمثل الموقف من الآخر، أو من شبكة التطورات المعرفية الجاهزة ذات الامتدادات المختلفة.

ونتفق بدءاً على تحييد الموقف الذي يشكك في جدية المنهج وجدواه في حقل الدراسات النقدية وترسيم حدود نظرية الأدب، لأننا لا ننطوي في مقاربتنا هذه على مقصدية وعظية.

والطريف في دعوى التشكيك أنها مطلقة لا تميز في هجومها

على المنهج بين المقبول أو المرفوض منها، وتجهل خصائصه القارّة في أي عمل نقدي ناضج سواء أكان قديماً أم حديثاً، فنحن نفترض أن الإسهام النقدي التراثي يحتكم أيضاً، إلى المنهج، في كشوفاته النظرية والتطبيقية (ولا سيما البلاغية)، إلا أن تشكلات المنهج وحدوده الإجرائية كانت مرتبطة بحدود العصر المعرفية آنذاك، ويسهل أن ندرك أيضاً، انفتاح النقد القديم إجرائياً على الرافد المنطقي اليوناني، وظهوره في كتابات نقّادنا، ولا سيما قدامة بن جعفر وحازم القرطاجني.

فالموقف العدائي من المنهج موقف لا حيادي، بل منحاز، والانحياز مشروط وممتثل لتفكير بدائي يظن أن النقد هو عملية رفض وقبول، استجابة ونفور، عشوائية ومزاجية، ونذهب أبعد في ذلك حين نستشف من هذا الموقف استسلاماً للفوضى والبوهيمية وعدم التبصر بفاعلية العلمية في محاصرة شطط المزاج وعدوانيته.

ويستجيب الانحياز إلى اللامنهج[*] لتمظهر آخر، عند أنصاره، هو عدّ اللامنهج هو المنهج، إذ يتجلى بالبعد عنه الدليل على الفردانية والتميز، والطيران خارج السرب، وكأن الفردانية لا تظهر في القدرة على استيعاب الطروحات النظرية والإجرائية للعلوم المنهجية ووسمها بميسم الذاتية ومحاورة أكثرها جدوى في الكشف عن منظومة التشكلات الأسلوبية في النص.

ويرتبط بهذا، أيضاً، البعد الكيفي في الانحياز، حيث يميل أنصار اللامنهج إلى الاستجابة الإنطباعية، ويصرون على عدّ الانطباعية منهجاً، وبذلك يتنازل هذا الموقف عن دعوى نبذ المناهج بالانصياع إلى واحد منها.

وينصاع الانطباعيون بذلك إلى ما يؤثرونه أو يحسنونه مما أطلق عليه منهج القراءة والتلقي بمجانية التلقي وسلبيته، فهم يهيمون في جزر الحدس غير المتناهية بكسل وتراخ بعيداً عن الكد الذهني، وشحذ القوى المعرفية مجلى التمايز، فالانطباعية ليست منهجاً بل عملية تذوق ذاتية محضة تتجلى في استجابة لا واعية قائمة على التفضيل المبهم، والاستجابة اللاواعية للنص لا تفرز وعياً نقدياً منهجياً بالضرورة، فيكوّن أو ينشىء الانطباعي نصاً آخر يمثل طبقة ذاتية عازلة ثقيلة تغرّب النص عن باثه ومتلقيه.

فالقارىء الإنطباعي «يحيل على ميكانيزمات غامضة للتفاعل الذاتي الذي لا يعرف هو نفسه عنها شيئاً ولا يريدنا أن نعرف عنها أي شيء، وهو أكثر أنماط التفكير في الموضوعات الخارجية وهمية»[1].

وغير خاف أننا بتحييدنا لنابذي المنهج نتطابق مع من لا يرى في المنهج ترفاً نظرياً أو إجرائياً بعد التبصر بماهيته وفاعليته في العملية النقدية.

ولا نبارح هذه الدائرة قبل الإشارة إلى قضية رئيسة يتبناها أنصار اللامنهج أو الذاتيون تتجلى في تفريغ المناهج من دلالاتها العلمية والإجرائية وشحنها بقوى الأدلجة المخيفة، وتوصيف المناهج بأصناف الأيدلوجيات فتتفرع المناهج إلى ماركسية، تعنى بخارج النص وتبحث في المؤلف ورؤيا العالم، ونظرية الانعكاس، وأخرى رأسمالية تعنى بالنص وخطوطه الشكلية وملفوظه اللساني. . . . إلخ وبذلك تتم

---

(1) د. حميد لحمداني، مستويات التلقي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6، المغرب 1996، ص 95.

عملية التجنيس المنهجي سياسياً لتشكل الموقف من أيدلوجية الآخر.

وترتبط بعض الأفكار الرافضة للمنهج بموقف رجوعي ومقصدية سلفية يصرّح بها حيناً ويوماً إليها حيناً آخر، تعد التوظيف المنهجي وتبني المنهجيات الحديثة، مما يصب في دائرة التحرر والامتثال المطلق إلى الغرب ورؤاه والتنكر للتراث العربي فتهددنا بذلك قوى رجعية غير متبصرة تجرنا، بضراوة، صوب معقل السلفية والعيش في الماضي المحنط والصنمية التراثية.

ولعلنا فيما تقدم افترضنا تقارباً ظاهراً بين أنصار اللامنهج وبين الذاتيين أو الانطباعيين، وماهينا بينهما في التصوّرات والمنطلق بعيداً عن الخوض في التفصيلات بافتراض وجود معامل ثبات، في المفاهيم النظرية والإجرائية لديهما، حيث إن منطقة الحدس هي مسرح التصورات لهما وقاعدته الإجرائية، ولا شك في أن الطابع المهيمن على التفكير الحدسي نبذ المقاربة العلمية لأنها تعرقل آلية الذات، ولأن التوظيف المنهجي العلمي يمنح مناطق الحدس طابعاً يقينياً مسؤولاً.

فالموقف السلبي من المنهج هو موقف من المقاربة العلمية بحكم ارتباط الحركة المنهجية العالمية بالتحولات العلمية، وتجدد المعرفيات في حقول من الحياة شتى بوصف الأدب والنقد أنساقاً فيها.

ومن هنا يقع التقاطع بين الطابع الحدسي والآخر العلمي في حركة التحديث المنهجية في العالم، ولعل الوهم الخطير الذي يروج له نابذو المنهج هو أن المقاربة العلمية للأدب تجعل منه علماً، ولم تكن المقاربة المنهجية الحديثة العالمية تسعى إلى ذلك بل تجنح صوب تحديث طرائق الوصول إلى النص والنظر إليه والكشف عن

نظامه النصي بتحويل العلوم والمعرفيات إلى كشوف إجرائية والبوح بما منح النص طابعه الجمالي وهذا أساس الاقتراب النقدي الحديث، حيث تميل القراءة العلمية إلى وضع نظام منطقي محكم تراعى فيه عناصر الموضوع جميعاً بحيث لا يفلت شيء من الرؤية، ونحن لا نتحدث عن قراءة علمية بدقة العلوم البحتة نفسها، ولكن عن شكل من القراءة قريب من ذلك كثيراً، وجميع القراءات التي تسلحت بالعلوم اللسانية والمنطقية كانت تقارب هذا المستوى، أي مستوى شمولية التحليل وليس كلية التصور المسبق، ولا يتم الوصول إلى هذه الشمولية إلا بفضل قراءة حوارية مع النص غايتها الوصول إلى المعرفة، لا إلى تأكيد معرفة متحصلة في الذهن سلفاً[2].

إن الذات بمعزل عن الموضوع ذات فقيرة لا تمتلك من أسباب البقاء ووسائل الحوار المنطقي شيئاً، وهي تجهل سبل الوصول إلى المعرفة وتؤمن بيقينية ما تراه لأنها لا تنطلق من محضن معرفي واضح.

وهي تغاير بذلك المعرفة المستندة إلى المظهر الابستمولوجي (المعرفي) التي تظهر القدرة على القراءة الأركيولوجية (الحفرية) في طبقات المعرفة ووجوهها المتعددة.

ووقف أنصار اللامنهج، بحكم ما تقدم، موقفاً سلبياً من المثاقفة بوصفها لديهم ضرباً من ضروب التبعية للغرب، وشكلاً من أشكال الاستلاب الثقافي وانصياعاً للوغوس الغربي ومركزيته الأوروأمريكية وظهوراً قسرياً للمثقف التقني[3].

---

(2) نفسه، ص 96.

(3) ينظر: د. عز الدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان 1988، ص 49 وما بعدها.

ويقتضي البحث المنهجي الجاد التركيز على تحوّل الصراع إلى دائرة أخرى تقع خارج الزمن الأول، زمن الرضا والقبول، وهي دائرة التقادم العلمي والمعرفي، ونستعير هنا قول جينبت حول **القابلية الجوهرية للتقادم**، فمفاصل التحديث التي شيدتها النتاجات السابقة الأدبية والنقدية قد أقصتها يد الزمن، وافتتحت فاعلية جديدة للتصورات النقدية طريقاً إلى اختبار صحة مقولات لم تكن قد حصلت على تأييد سابق، وهذا ما سيحاول معالجته النسق الآتي:

2 ـ تحولات المنهج (المشكلة النوعية):

حانت مع الستينات لحظة منهجية نقدية جديدة في العالم شكّلت تحولاً تحديثياً يعنى بدراسة الماهية والتشكل النصيين، وتمثلت هذه اللحظة على وجه التحديد في المنهج البنائي فهو خط الشروع أو التأسيس للفاعلية التحديثية الجديدة وبدت اللحظة المنهجية الغائبة هي لحظة التأريخ والتحوّل والصيرورة الخارجية.

ولم يكن هذا التحول ينطلق من فراغ، فقد كان مقترناً بتغير الانساق والبنى (الشعرية) مما استلزم تغيراً في آلية النظر النقدي وتقنياته، وأفضى ذلك إلى ضرورة إسقاط البعد المثالي في تصور النسق الشعري أو التصور النقدي المنهجي، وبدا الفضاء النقدي الجديد منفتحاً على التشكل اللغوي للخطاب النصي، الأمر الذي يقتضي من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة باعتبارها: «أهم متغير مناسب لطبيعته ومن ثم فإن نظرية اللغة وما يعتريها من تحولات تقع في ذروة النسق المعرفي المتصل بالبلاغة والأدب»[4].

---

(4) ينظر د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العصرية العالمية للنشر والتوزيع ـ لونجمان، 1996، ص 14.

وأدى هذا إلى أن يسم بعض الباحثين الشعرية الحديثة بأنها لغوية، فإن النمو والتزايد في بحوث الشعرية ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية، وعلى تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى[5].

وشكّل التحول المنهجي الحديث قضية مهمة يسهل تشخيصها في المثاقفة النقدية المنهجية العربية مقترنة بالموقف العدائي من المنهج، الذي مر ذكره، نطلق عليها تعبير (رهاب البنيوية) فقد شكلت البنيوية ضرباً من أشكال (الفوبيا) اتخذ طابع الظاهرة، بل اقترنت المثاقفة النقدية العربية بالبنيوية فتبلورت موقفاً رافضاً للمنهجيات الحديثة على نحو عام لأنها لديهم جميعاً (بنيوية).

ومن الطبيعي القول إن البنائية هي النواة المنهجية المولدة لما تلتها من اتجاهات عرفت بإسم اتجاهات (ما بعد البنيوية) كالتفكيكية والسيمولوجيا، والتأويل، وجمالية التلقي، حيث تولدت هذه المناهج من نقاط اقتراب أو افتراق عنها تحولت فيما بعد إلى خيوط نظرية وإجرائية قائمة من جوهر البنية وطابعها الإشكالي.

كما أن البنيوية مثلت الانعطافة البارزة في الخط المنهجي السائد الذي كانت عليه المناهج السياقية، وبدت هذه الانعطافة، وكأنها حركة من الخارج الذي كانت المناهج تعنى به في **(مرحلة ما قبل البنيوية)**، وهو مصطلح نجترحه هنا، إلى الداخل النصي الذي بدأ التحليل المنهجي البنيوي يركز عليه وينطلق منه، وهذا يعني أن فحوى

---

(5) المصدر نفسه، ص 65.

العلمية لم يبدأ بالبنيوية، كما هو معروف، فقد أفادت مناهج (ما قبل البنيوية) من العلوم الإنسانية المتباينة كالتاريخ، والاجتماع، وعلم النفس لتأتي البنيوية معلنة ولاءها لـ(علم اللغة) والانطلاق منه في محاضن إجرائية ترى أن المقاربة النقدية لا يمكن أن تتنكر لها بوصف الأدب ظاهرة لغوية قبل كل شيء.

وعلى أية حال بدأت الأشياء تتغير مع نهاية الستينات، وكشف هذا الوعي الجديد بشأن نظرية الأدب عن نفسه في العالم، ولا سيما عند أساتذة الأدب الجامعيين، وأثر هذا كله في تجربتنا وفهمنا للقراءة والكتابة، فقد جرى التوكيد على النظرية بإضعاف مكانة القراءة، بوصفها فعالية بريئة، وقد يحتفظ بعض القراء بأوهامهم ويتباكون على فقدان البراءة، ولكنهم لن يستطيعوا إذا كانوا قراء جادين أن يتجاهلوا القضايا الأعمق التي طرحها منظِّرو الأدب الكبار في السنين الأخيرة، هذا أولاً، وثانياً فإن طرائق الرؤية الجديدة للأدب يمكن أن تبعث اهتمامنا بالنصوص ولكن بالطبع إذا لم تكن لدى المرء رغبة للتفكير بقراءة شخص ما فلن يستطيع النقد الأدبي أن يقدم له شيئاً، وعلى العكس قد يظن بعض القراء أن النظريات والمفاهيم سوف تقتل تلقائية استجابتهم للأعمال الأدبية، وهم ينسون أن الخطاب التلقائي عن الأدب يعتمد لا شعورياً على تنظير أجيال سابقة(6).

ويستعير (رامان سلدن) ترسيمة ياكبسون للاتصال اللغوي ووظائف اللغة للتعبير عن التحوّلات المنهجية الحديثة في العالم بقصد تقديم دليل لأكثر الاتجاهات تحدياً وبروزاً في العالم، ويرى أنّ

(6) ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان 1996، ص 9.

النظريات الأدبية تركّز على وظيفة واحدة للغة أكثر من سواها، فإذا كانت ترسيمة **الوظائف** عند ياكبسون تتمثل طبقاً لعناصر الإرسال الستة (المرسل، الرسالة، السياق، الشيفرة، قناة الاتصال، المرسل إليه) على النحو الآتي:

مرجعية

انفعالية ــــــ شعرية ــــــ إيحائية.

لغوية شارحة

فإن سلدن يقوم بوصفها شكلياً على النحو الآتي لتمثيل النظريات الأدبية في العالم:

الماركسية

الرومانسية ــــــ الشكلانية ــــــ المتهجة إلى القارىء

البنيوية

حيث يؤكد أن النظريات الرومانسية تعنى بفكر الكاتب وحياته، ويركز النقد الموجه إلى القارىء (الظاهراتي) على تجربة القارىء، وتتمحور النظريات الشكلانية حول طبيعة الكتابة نفسها بمعزل عن سواها، بينما يعد النقد الماركسي السياق التأريخي والإجتماعي أمراً أساسياً، وتصرف الشعرية انتباهها إلى الشيفرات التي نستعملها لتأليف المعنى وفي أحسن الأحوال لا يتجاهل أي من هذه المناهج تجاهلاً كلياً الأبعاد الأخرى في الاتصال الأدبي(7).

وتبعاً لذلك قيل في اتجاهات ما بعد البنيوية إنها جاءت لتصحح

(7) نفسه، ص 10 وما بعدها.

أخطاء وقعت فيها البنيوية، وأبرزها **سجن النص وموت المؤلف، وإهمال حركة التأريخ**، مما أدى بها إلى التطرّف وآن الأوان لفسح المجال أمام الذات المتلقية لتشتغل شغلاً فاعلاً في إنتاج الأدب، وتجتمع اتجاهات ما بعد البنيوية في الاعتراض على الرأي القائل إن المعنى كامن كلياً في النص وملفوظه اللساني، فالمتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لا نهائية لمعنى النص بإعادة بنائه وانتاجه وتلقيه وبدا الفهم والمقاربة العقلية للنص القسيم المعرفي للانطباع.

وجرى في النقد العالمي الحديث تداول مصطلح جديد هو **(تحرير الآلية)** وهو عامل منتظم في مختلف الإنجازات النظرية في الشعرية الألسنية والنقد الحديث، كما أنه يقوم بدور مهم في تكوين ما يطلق عليه (البلاغة المفتوحة) التي لا تقتصر على الأنماط المصنفة في الأشكال البلاغية وإنما تتجاوز ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل في النص باعتباره شكلاً، وهو فضلاً عن ذلك يمثل أساساً يتمتع بطابع عملي مرن لبحث اللغة الشعرية لطابعه الديناميكي الفعال في اختبار مدى قوة الأشكال البلاغية وتقادمها، إذ يفترض تحديد الأدبية على ثلاثة محاور مختلفة: الأول أن فكرة **تحرير الآلية** تتطلب عملية «تعصير» دائم للشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقي والرسالة، ثم أنها ثانياً تؤمن بمنظور نسبية القاعدة المتعلقة بنشاط التلقي والقواعد السياقية والأعراف الجمالية مما يؤدي إلى أن يصبح تحرير الآلية عملية شارحة لوظيفة الرسالة الأدبية في مقابل مجموعة احتمالات الجنس الأدبي والعصر والتقاليد التي تعمل كقاعدة، وفي مقابل ما تؤسسه الرسالة ذاتها من احتمالات أيضاً، وأخيراً أنها تؤدي إلى حل مشكلة قديمة هي تعارض المحورين التزامني والتطوري وإدراجهما في حركة منتظمة بفاعلية كبيرة، والأخذ بها ينتهي إلى

تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية من جانب كما يقتضي مراعاة عمليات التطور والحراك الجمالي في الان ذاته من جانب آخر[8].

ويبدو لي أن هذا المصطلح يتجاوز في امتداد دلالته وانفساحها مصطلحات: **الانزياح، وأفق التوقع، والمسافة الجمالية، والقارىء الضمني**... الخ التي حددتها نظرية الأدب في مناهجها المعرفة، **فهو قران إجرائي** بين عناصر الإرسال اللغوي ووظائفها التي بثّها ياكبسون، كما أنه يفسح المجال أمام اليقينيات الموضوعية والكشوف الذاتية في ترسيم حدود الشعرية على نحو لا معياري.

وتنتهي بنا الفروض المنهجية بتقادمها العلمي إلى أنها فروض صالحة للاختبار، والكف عن الإصرار على استخدام إجراءات ابتلعتها الذاكرة ولفظها الوعي النقدي الحديث وهذا لا يعني الاعتماد المبتسر على التناول التقني، وإقصاء الكشوفات الذاتية المتلقية، بل إدخال إجراءات التواصل السياقية المتباينة التي فرضها الواقع وقوانينه المتغيرة بعيداً عن الطابع المثالي المجرد، وهذا ما سيحاول بحثه النسق الآتي:

3 ـ الكشوف التطبيقية (المنهج المقترح):

وقفنا في النسقين السابقين عند زمنين في المثاقفة المنهجية النقدية العربية من حيث المفهومات والتصورات الإجمالية، عالج النسق الأول تأرجح المواقف بين الرضا والرفض للمنهجيات الوافدة، وغادر النسق الثاني الدائرة الأولى إلى زمن جديد هو، الزمن النوعي، للتحولات المنهجية، وسيؤشر النسق الثالث والأخير **زمن التأسيس**

(8) ينظر: د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 226 وما بعدها.

المنهجي التحديثي العربي.

إن التأسيس المنهجي الحديث قد بدأ يشق طريقاً مغايراً لما كان عليه، ويمكن تحديد مرحلتين للتأسيس النقدي العربي الحديث، تتمثل الأولى في ما يمكن الإصطلاح عليه بـ(المرحلة التعريفية) وانصب الجهد فيها على التعريف بأبرز ما استجد في نظرية الأدب العالمية من مناهج وتصورات للعمل الأدبي والنقدي في آن، ونستطيع أن نستعرض عشرات الجهود العربية في حقل الدراسات الأسلوبية والبنائية والشعرية، وقد تراوحت بين شكلي الترجمة والتأليف، ونذكر في هذا الصدد جهود عبد السلام المسدي، وصلاح فضل، وشكري عياد، وكمال أبو ديب، وعبد الله الغذامي، وحميد لحمداني، وفاضل ثامر، وسعيد الغانمي وغيرهم.

وتجاوز النقاد هذه المرحلة التعريفية إلى ما يمكن الإصطلاح عليه بـ(المرحلة الإجرائية)، حيث تحوّل الإنجاز النقدي العربي صوب منطقة أخرى تحاول اختبار صحة الفروض الغربية على النتاجات العربية، ونستطيع الزعم أن قسماً لا يستهان به من الدراسات النقدية العربية قد تجاوزت التعريف إلى التأسيس والبدء بتعميق خط جديد ينطلق من خصوصية التجربة الشعرية العربية بعيداً عن الربط الآلي الجامد، والتيقن بأن ما اتخذ طابع النظرية يبقى محصوراً في دائرة مثالية سائبة، لأن ما يمنحه طابع التكريس والصيرورة هو الوجود النصي، فليس للقانون وجود ملموس بوصفه صياغة مجردة، ولا يمتلك طابعه الحي إلا من خلال التعبير عنه في انموذج تطبيقي حيث تتم بلورة التصورات والمفاهيم في حقول إجرائية حية.

ومن هنا نجد أن كثيراً من الإجراءات تبقى معطّلة، والأخرى لا

تظهر فاعليتها إلا من خلال مجموعة من العوامل السياقية من تأريخية ونفسية واجتماعية. . . إلخ مما يتعلق بما يصطلح عليه بـ(مقام النص) في الاستعمال القديم، أو سياق النص الخارجي بالمصطلح الحديث.

ونستطيع أن نعد كتاب صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) محاولة ناضجة استطاعت الإفادة من النظرية الأدبية العالمية بمناهجها المختلفة وترصينها بالجذور العربية للمعرفيات النقدية والبلاغية، والانطلاق من خصوصية التجربة الشعرية المعاصرة بملامحها المتعددة، وجرت الدراسة على محاولة استيعاب هذه النماذج أو التجارب في أنواع ودرجات تتكيف لرواسم أساسية قارّة لا تمتلك سلبية الجمود بل الحراك والاندياح بعضاً في بعض.

وبدا كتابه (قرانا شرعياً) بين الأسلوب والشعرية بوصف الشعرية (علم الأسلوب الشعري)، وتجلت محاولته في مقصدية مزدوجة تتمظهر في بعدين أحدهما انفتاح الإجراءات النقدية بعضها على بعض وامتلاكها الفاعلية الحقيقية من خلال هذه المرونة القائمة على التكامل، وحتى لا تبدو المناهج في أنساقها المتقاطعة مثل برج بابل تتعدد فيه اللغات ولا يكاد واحد أن يفهم من بجواره.

أما البعد الآخر فيرمي إلى الإفصاح عن أن الإجراء لا بدّ من أن يخضع للنص فيكون محركاً له وموجهاً، وليس الأمر على العكس، فجمع في انخطافة واحدة بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق، على حد تعبيره[9].

وأدى به هذا التصور المتكامل إلى تقسيم بنائي يستعير جهازاً

---

(9) ينظر: د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 7.

مفاهيمياً مبسطاً يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة، ويتسم بجملة من الخواص أهمها المرونة، والاستيعاب، وقابلية التطبيق، والتدرج من الجزء إلى الكل، ومن السطح إلى العمق، وسهولة الإرتباط بالمستويات اللغوية، والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالات ويتمثل في خمس درجات متراكبة هي:

1 ـ درجة الإيقاع، 2 ـ درجة النحوية، 3 ـ درجة الكثافة، 4 ـ درجة التشتت، 5 ـ درجة التجريد(10).

ويرى أن معظم أدبيات الشعرية الألسنية والسيمولوجية المحدثة النصية تدور في جملتها حول هذه المحاور، ويخلع من هذا التصور جدولة للأساليب الشعرية العربية تتجلى في أربعة تنويعات أسلوبية هي:

1 ـ الأسلوب الحسي، 2 ـ الأسلوب الحيوي، 3 ـ الأسلوب الدرامي، 4 ـ الأسلوب الرؤيوي.

إن توصيف هذه الأساليب يحاول أن يقارب الشعر ذاته، لأن تجربة كل شاعر تحتمل العبور من منطقة تعبيرية إلى أخرى بنسب متفاوتة، وهو يحاول فيما يقف عنده استخدام آليات التحليل الأسلوبي التجريبي والتقنيات البنائية، والسيمولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة، وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي.

ويبدو لي أن الدراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات (علم النص) الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من

---

(10) نفسه، ص 21.

النصوص ذاتها بإطار نظري نوعي يستقطب ويرشد خطواتها، تأسيساً على أن علم الأدب بمفهومه المحدث ـ ليس علماً تحليلياً على نمط الرياضيات البحتة، ولا ينبغي أن يقع في هذه الدائرة لأنه علم يحمل في طياته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم في إطار المجتمع، يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً[12].

وعلم النص هو العلم الذي يدرس النصوص بآليات العلوم المختلفة وتقنياتها على نحو يتجاوز الجزئي إلى الكلي، والمعياري إلى الوصفي، والثابت إلى المتغير، فضلاً عن اندماج الخطاب البلاغي الجديد فيه، على نحو يتيح له تشكيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي، بحيث يتكون لدينا جهاز معرفي وبلاغي مبسط.

ويمكن لعلم النص عند ممارسة تحليل النصوص الأدبية الإفادة من المنجزات التي حققتها الأسلوبية والبلاغة والشعرية الحديثة، فضلاً عن مقولات الاتساق والانسجام النصية وبشكل يستوعب الخواص الجمالية للأجناس الأدبية المتمثلة في الأبنية العليا[13].

وليست محاولة (صلاح فضل) في (أساليب الشعرية المعاصرة) هي الوحيدة في هذا التأسيس لطروحات علم النص الذي نشأ في سبعينات الغرب فقد اردفتها دراسة تعريفية به وبحقوله الإجرائية ومقولاته المستندة إلى فاعليتي الاتساق والانسجام النصيين وهي

---

(11) نفسه، ص 35 وما بعدها.

(12) نفسه، ص 12.

(13) ينظر: د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 349.

دراسة صلاح فضل نفسه (بلاغة الخطاب وعلم النص)، ودراسة محمد خطابي (لسانيات النص)[14]، حيث أجرى خطابي تطبيقاً إجرائياً لمقولات (علم النص) على شعر ادونيس ولا سيما مقولتا الاتساق والانسجام.

وحاول (عز الدين المناصرة) في كتابه (جمرة النص الشعري)[15] توظيف فاعلية التوليف أو المنتجة، حيث يقوم هذا المفهوم على انتقاء العناصر الفاعلة من المنهجيات المخالفة، بعد التبصر بجدواها الإجرائية وملاءمتها للنص العربي، والإفادة من الطروحات النقدية العربية القديمة والمعرفية في اللغة والبلاغة والعروض والفلسفة، ومزج هذه الخطوط في بناء منهجي متماسك يؤلف المنهج النقدي المقترح، وهذه الدعوة تختلف عما كان يعرف بالمنهج التكاملي (إذ إنها أكثر نضجاً وامتثالاً لليقينيات العلمية المتطورة، ومناطق البحث التجريبي (الامبريقي) القائمة على فلسفة العصر.

ولا يمكن أن ننسى في هذا الصدد أن النظريات صياغات تجريدية تسبح في أجواء مثالية، وهي لا تمتلك آلية القانون العلمي الحرفية بل تحاول مقاربتها، ومن هنا يكون التطبيق العربي محكاً لاختبار مقولات الخطاب النقدي أو النصي المعاصرة، وهي مشروطة باستيعابها للتنظيرات العالمية ثم تكييفها لإثراء النتاجات الشعرية لدينا من جانب آخر.

إن ارتكاز الدرس النقدي العربي الحديث على الأصول المعرفية

---

(14) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.

(15) ينظر: د. عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان 1995.

العربية في الحقول المتباينة ومزجها بمعطيات المعرفة الحديثة يدفعنا إلى إعادة النظر في كثير من الكنوز المهملة في تراثنا البلاغي والنحوي، وقيادتها إلى الامتزاج مع فروع المعرفة الأخرى العالمية من أجل إضاءة أفضل للنص، وعدم إهمالها وتجاهلها، واتهامها بالجمود والعقم، وهي تشكل طموحاً لتحريك سعي الدارسين إلى التفكير في نظرية للشعرية العربية تستفيد من تراثها كما تستفيد من الدراسات المعاصرة، وتستعين بكل جانب على إضاءة الجانب الآخر[16].

إن التحويل المنهجي بدأ ينحو صوب (**علم النص**) فهو (تكييف اصطلاحي وإجرائي) لما كان يعرف بتكاملية النقد وشموليته، وعلى نحو أشد إيغالاً في دائرة البحوث التجريبية الحديثة، بفضل طبيعته (عبر التخصصية) أو (عبر النوعية) على حد تعبير صلاح فضل، وسنرى أن المحاولات العربية اللاحقة ستوظف هذا البعد في دراساتها الشعرية.

إن محاولة صلاح فضل في (أساليب الشعرية المعاصرة) لو تشفع بمقاصد توازيها وتنطلق من مقصدية معرفية لا استعراضية لاستطعنا تحديث طرائق جديدة للتحليل النقدي العربي تسمح باكتشاف مقتربات تنبع من صميم التجربة العربية، وتنطلق من خصوصيتها، وتقتنص أشكالها، وبذلك نبارح دائرة الحداثة النظرية المنهجية **المؤسَسة** إلى الحداثة التطبيقية **المؤسِسة**.

---

(16) ينظر: جان كوهين، اللغة العليا، ترجمة: ت: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، مقدمة المترجم، د. أحمد درويش، ص 7.

الفصل الثاني

نظرية التلقي في النقد الحديث
(الأصول، المبادىء، الإجراءات)

31

شغل (تحليل النص) حيِّزاً كبيراً من الكد المنهجي المعاصر، وبدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر ولا سيّما نقد القرن العشرين. وأظهرت المناهج الحديثة، في حركتها حول النص، سعياً إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة، وبوتائر تنزع نحو وضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللسانية والمنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة وليست كليّة.

ومن هنا بدت المناهج في حركتها حول النص وكأنما يستدرك بعضها بعضاً في حركة لولبية مكوكية لا تتوقف، فما وقعت فيه المناهج السياقية من امعان النظر في خارج النص جاءت المناهج الداخلية ولا سيما البنيوية لتصححه في مقاربة (للنص) تقصي الخارج بضروبه المتنوعة نابذة المؤلف، ومتلقي النص، ومن ثم حدثت المناقلة الأوسع التي حاولت إحكام الطوق حول بنية الأدب بذاتية (المتلقي)، فأصبحت دائرة العمل الفني تشعّ من خلاله ليرسم مقاربة جديدة في خريطة النقد الأدبي الحديث تبدأ به، ولتظهر من خلال هذه المقاربة علاقة حوارية مع النص متأثرة بحوارية العصر المعرفية.

ولعل (نظرية التلقي) أو (جمالية التلقي) بتسميتها الأخرى هي

الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلف، النص، القارىء) تصهرها جميعاً في آليّة القراءة الحديثة كما سنرى.

وبذلك نجد أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الإجتماعي...) ثم لحظة (النص)، التي جسّدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيراً لحظة (القارىء) أو (المتلقي)، كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيّما نظرية التلقي في السبعينات منه.

وقيل في اتجاهات ما بعد البنيوية إنها جاءت لتصحح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية وأبرزها الصنمية النصية، وموت المؤلف، وإهمال حركة التاريخ فجاءت هذه الإتجاهات رد فعل حاد على هذا الإنغلاق النصّي.

وتمثلت هذه الإتجاهات بأربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيويّة هي القراءة والتلقي، والتفكيك، والتأويل، والسيميولوجيا، وأن لها جميعاً الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة تنظر إلى (الملفوظ النصي) على أنه واحد من المستويات التي تفيد منها (القراءة) ولا تختزل دور القارىء في الكشف عنه، مما أحدث تطوراً في النظرية الأدبية الحديثة.

وغير خاف أن البحث في الأصول المعرفية للمناهج أمر أساس للإلمام بالركيزة الفكرية لها، ولتوجيه الأبعاد الإجرائية توجيهاً فاعلاً. ونجد أن لكل منهج من هذه المناهج معجمه الإصطلاحي الذي يستلزم الفك والإيضاح بالعودة إلى المحاضن المعرفية لا إلى محضن التصورات والاجتهاد.

ولا بد من الإقرار أننا بإزاء (فائض اصطلاحي) تنطوي عليه المقاربات النقدية الحديثة المعمّقة وأن الإلمام به ليس يسيراً، كما أنه لا يمثل ترفاً مجانياً غير ذي مقصديّة معرفيّة.

ولم يقتصر الأمر على الأبعاد النظرية والإصطلاحية فقد أوجدت اتجاهات ما بعد البنيوية بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وانتاجه وتغذية التحليل اللساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم.

وكان الاهتمام بالقراءة والقارىء شاغلاً للكثير من الدراسات والنظريات كالدراسات المبكرة لفرجينيا وولف عن القارىء العادي، ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارىء ودراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم بعملية القراءة ولا سيّما (تودوروف، ورولان بارت) ودراسات السيميولوجيين ولا سيما (امبرتو ايكو).

ولن يقف البحث إلا على النظرية التي جعلت فعل التلقي محوراً لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ونظريات ما بعد البنيوية وهي: (نظرية التلقي) التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار إلى (القارىء) أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي.

وقبل أن نغادر هذه الفقرة لا بد لنا من الإشارة إلى أن المناقلة والإرتحال بين أطر النص وما حول النص ليست سوى تحولات في حركة الذات والموضوع، اقتراباً وابتعاداً وحواراً، مما حاك هذا كله في خيوط منهجية شكّلت نسيج النظرية الأدبية المعاصرة.

1 ـ الأصول المعرفيّة للنظريّة:

ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها وتنبع

منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تتحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة.

ونجد أن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم: هوسرل وإنغاردن، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم، ومحاور إجرائية وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارىء ولا سيّما (نظرية التلقي).

وسنقف عند أبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في اتجاه جمالية التلقي، ويبدو مفهوم (التعالي) هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به (هوسرل) أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص[1].

ويعني هذا أن إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة الحاوية له، وهذا ما يصطلح عليه (بالتعالي) فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص.

وعدّل (انغاردن) تلميذ (هوسرل) من دلالة (التعالي) لديه ومنحه بعداً إجرائياً بتطبيقه على العمل الأدبي ويعني التعالي لديه أن الظاهرة،

---

(1) ينظر: الفينومينولوجيا عند هوسرل، سماح رافع محمد: دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / 1991، 43.

وهو يطبّق ذلك على المعنى الأدبي، تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسميها نمطية وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة يسميها (مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، فالمعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم، وهذا التعديل الذي أوجده انغاردن أصبح مرتكزاً أساسياً لأغلب الإتجاهات التي تنضوي تحت رداء هوسرل (هيدغر)، (سارتر)، (ميرلوبونتي)، (غادامير)[2].

وثاني المفاهيم هو مفهوم (القصدية) أو (الشعور القصدي) أو الآنية ويرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية محضة، فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة وما إلى ذلك من معايير هي قوام التفكير الحتمي وفلسفة (كانت) الوضعية[3] بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه. وتم تبعاً لذلك إقصاء الإفتراضات المولدة للفهم على نحو سابق وبناء نظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه (الذات)، وقد حصر هوسرل مهمة الفينومينولوجيا: «بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة»[4]، وما هىٰ بذلك بين المعنى والفهم بوصف المعنى نتاجاً للفهم، واتصف الشعور بالخالص لديه بالآنية واستبعاد الفهم المعطى ويرىٰ تبعاً لذلك أن «فعل الإدراك مع موضوعه في عملية تضايف»[5] ويفترض مثلاً يتجسد بظاهرة (تفتح زهرة الكاردينيا)

(2) ينظر: نظرية التلقي، ناظم عودة، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة بغداد / 1996، ص 70.

(3) ينظر: تيارات الفكر الفلسفي، أندريه كريسون، ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات / ط 2، بيروت 1982، ص 324.

(4) الفومينولوجيا عند هوسرل، ص 134.

(5) تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، دار القلم بيروت (د .ت)، ص 461.

فيقول: إنني عندما أتأمل هذه الظاهرة ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء أو إرجاء الأفكار التي تفسّر هذه الظاهرة تفسيراً مادياً وطبيعياً وأركز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعيي أي عملية (التفتح) وحدها... وأرجىء كذلك عمليات الانبهار «وما يرافقها من معنى» أي إنني في فعلي هذا قد أرجأت ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة وركزت على الظاهرة التي علقت في شعوري بوصفها بنية دالة، وأن هذه الدلالة هي المعنى الموضوعي الذي يعنيه هوسرل لأنه معنى خالص، نشأ من خلال علاقة شعورية خالصة استبعدت المعطيات والقيم السابقة، ومن هنا كان شعار هوسرل العودة إلى الأشياء نفسها[6].

وقد غدا مفهوم القصدية فيما بعد المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة (التفاعل الأدبي) في اتجاه جمالية التلقي.

وبدا انغاردن أكثر موضوعية وبعداً عن المثالية فيما طرحه من تعديل على مفهوم القصدية أو التعالي، وانتقد أستاذه على ذلك، فقد وجد أن الموضوع القصدي ينطبق على (العمل الفني) وحده وليس على الموضوعات الطبيعيّة والواقعية، فرأى أن مثالية هوسرل ترى العالم الواقعي وعناصره موضوعات قصدية خالصة قوامها الوعي الخالص الذي يؤسسها ورأى أن الإشكال الذي يبقى مطروحاً يمكن صياغته في هذا السؤال: هل الموضوعات القصدية تمتلك بنية الموضوعات الواقعية وأسلوب وجودها؟ ورأى انغاردن أن الإجابة على السؤال تقتضي أن نختار لدراستنا موضوعاً لا يمكن أن نشك في

(6) اتجاهات الفلسفة المعاصرة، إميل برهييه، ت: محمود قاسم، القاهرة، 1956، ص 31 وما بعدها وناظم عودة، ص 73.

أسلوب وجوده القصدي الخالص، والعمل الفني يعد مثالاً جيداً على ذلك لأن الحالة الوجودية للعمل الفني تكون غير منفصلة عن العملية القصدية للمناظرة ومحددة بها تماماً، فالعمل الفني بوصفه موضوعاً قصدياً خالصاً إنما يكون نتاجاً قصدياً للنشاط الفني، وإن فهم أسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى المشاهد أو المتذوق إنما يتم على هذا الأساس، أي باعتبار أن بنيته تكون مقصودة وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد[7].

وحوّل انغاردن بذلك مفهوم القصدية من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائياً من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، وأدرج الإدراك أو طاقة الفهم ضمن بنية العمل الأدبي مشكلاً استراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للجمالية، فهي أي عناصر أو طبقات البنية الأدبية ترتبط بعضها بعلاقات من جهة، وترتبط أيضاً بعلاقات بمدرك العمل الأدبي من جهة أخرى، ووجد أن ما يمنح الإدراك طابعه الموضوعي هو المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية العمل الأدبي فإدراك الظاهرة الأدبية بقصدية انغاردن قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي)[8].

ومن هنا وجد أن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي هي:

1 ـ طبقة صوتيات الكلمة.

---

(7) الخبرة الجمالية، سعيد توفيق، ط 1، بيروت 1992، ص 321 وما بعدها وناظم عودة ص 77.

(8) الخبرة الجمالية، ص 340.

2 ـ طبقة وحدات المعنى.

3 ـ طبقة الموضوعات المتمثلة.

4 ـ طبقة المظاهر التخطيطيّة[9].

وتتمثل القراءة الظاهراتية في القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات في وعي المتلقي، وبذلك تتخلص عملية الإدراك من التأثرية والإنطباعية بمحاورتها لبنية النص والاستجابة لها استجابة فهمية واعية، وافترق انغاردن بذلك عن أستاذه هوسرل الذي أقصى بنية العمل القصدي واستند إلى فعالية الشعور الخالص المرتكز إلى الذات في إدراك الظواهر.

وتنطوي طبقة التخطيطات التي أشار إليها انغاردن على أهمية خالصة، حيث تطورت فيما بعد ذلك إلى مفهوم الفجوات والثغرات عند آيزر، وطبقة التخطيطات أو المظاهر التخطيطية واحدة من الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، فالعمل الأدبي لا يعنىٰ بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغويّة وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي بوساطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات.

وأفاد أصحاب نظرية التلقي من الفيلسوف هانس جورج غادامير في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى (التاريخ) في إعادة إنتاج المعنى وبنائه، وقد كان (دلتاي) وهو أحد مصادر فلسفة غادامير يهتم بدراسة الفهم دراسة عملية، ويعني الفهم لديه النظر في

---

(9) نفسه، ص 410.

عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في الأنت فالعملية الأساسية التي بناءً عليها تتوقف معرفتنا كلها للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنيّة الخاصة بنا على موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا، فالصلة بين دلتاي وغادامير وأصحاب نظرية جمالية التلقي هي أن نشخص ونعيّن فهم الآخر (المؤلف) من خلال فهمنا، أي فهم الآخر لموضوعاته يتم باعتقاد دلتاي من خلال جملة من التعبيرات التي تنقل إلينا عن طريق تأثير إشاراتهم (المؤلفين) وأصواتهم وأفعالهم على حواسنا[10].

وأخضع غادامير التأريخ (الماضي) لمعيار (الفهم)، وفهم غادامير تأثيرات الماضي فهما من الذات أيضاً فتجربة التأريخ تنطوي دائماً على تجربة أن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التأريخ لأنه تاريخه الخاص ولأن وجوده قد وسم فعلاً بما سبق[11]. وهو يتطابق بذلك مع إدراك دلتاي للتاريخ القائم على إسقاط حياتنا الباطنية على ما يحدق بنا من موضوعات.

وقد طرح غادامير مفهوماً إجرائياً يتم به تفسير التاريخ وهو مفهوم الأفق التاريخي، حيث لا يكون «ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي فتعطي للحاضر بعداً يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم»[12].

---

(10) دلتاي وفلسفة الحياة، د. محمود سيد أحمد، القاهرة 1989، ص 33 وما بعدها وناظم عودة ص 94.

(11) الفلسفة الألمانية الحديثة، بونير، ترجمة: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 85 وما بعدها.

(12) نفسه، ص 86.

وأعاد غادامير للتاريخ دوره بوصفه مدونة تضم الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعد هذه الخبرات... وقد تطوّر هذا الأفق عند ياوس الذي ضاهى هذا المفهوم بما أطلق عليه بـ(أفق التوقع أو الانتظار) وهو لديه مدوّنة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه والزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا، وتغير هذه العوامل مجتمعة معايير العمل الأدبي نفسه.

وأشار غادامير إلى أن العلامة بمفردها لا تحيط بالمعنى، بل الأمر يتعدى ذلك إلى العقل أو الذات المدركة لحدود هذه العلامة أو الإشارة تضم دلالة أي محتوى قابلاً للفهم هو العقل نفسه، والعلامات وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها ولمّا كانت اللغة عند غادامير تحيل إلى الكينونة فقد جعلها السبيل إلى الفهم(13).

وغير خاف أن هذه المقاربة الفلسفية للعلامة تهذب من التطرف في النظرة البنائيّة إليها وبذلك تصبح الذات قسيمة العلامة وركيزتها في تأسيس أو تشييد معنى العمل الأدبي.

2 ـ من نقد استجابة القارىء إلى جماليّة التلقّي:

يعد القارىء محوراً رئيساً في المفاهيم النظرية والإجرائيّة في اتجاهات نقد استجابة القارىء أو اتجاهات ما بعد البنيوية كالتفكيكيّة

---

(13) استراتيجية التسمية، مطاع صفدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ص 226 وناظم عودة ص 99.

والتأويلية والسيميولوجية والقراءة والتلقي وشكلت فاعلية القراءة المهمة المركزية للنقد المتمحور حول القارىء.

وبطبيعة الحال لا تشكّل الاتجاهات المختلفة التي تنطوي تحت باب نقد استجابة القارىء نقداً موحّداً من الناحية المفهومية بل تمثّل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات، إلاّ أنها تكاد تجتمع في الاعتراض على الرأي القائل إن المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بأن القارىء هو الخالق الحقيقي للمعنى[14].

أما المصطلح المتداول لدى المعاجم الانجلو أميركية فهو مصطلح (استجابة القارىء) الذي مارس تأثيره في الثقافة الانجلو أميركية المعاصرة، ويعزو بعض الدارسين الفرنسيين الاهتمام بالقارىء إلى كتابات فاليري، وسارتر في كتابه ما الأدب[15].

وإذا ما أردنا أن نميّز بين الإسم الأميركي للنقد المتمحور حول القارىء المتمثّل بـ(نقد استجابة القارىء) وبين (نظرية الاستقبال والتلقي)، فنجد أن الأول لا يحمل طابع النظريّة بل هو نقد أو نظرات نقديّة مشتتة تعود إلى أعلام أميركيين موزعين في بقاع العالم يكتبون في صحف مختلفة وليس لهم تجمع، وجهودهم تعبّر عن نشاط فردي ومهارة ذاتيّة، أما (نظرية الاستقبال أو التلقي) فتعبّر عن تماسك ووعي والتزام جماعي وهي رد فعل للتطورات الإجتماعيّة

---

(14) القصيدة والنقد، سلطة النص أم سلطة القارىء، فاضل ثامر، الاقلام، ع 1، بغداد 1988، ص 12.

(15) نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، أحمد بو حسن، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1993، ص 18.

العقلية والأدبية في ألمانيا الغربيّة خلال الستينات، وإن العديد من المؤمنين بهذه النظرية مرتبطون بجامعة كونستانس، إما أساتذة أو خريجين أو من المشاركين في المؤتمرات نصف السنوية، وإن إجراءات تلك الإجتماعات قد تمّت طباعتها في سلاسل بعنوان (الشعرية والتأويل)[16].

وإذا ما كانت نظرية الاستقبال والتلقي أو جماليّة التلقي قد ظهرت لتقدم اعتراضاً على الفهم أو التصورات البنيويّة للأدب، كما هي الحال مع اتجاهات ما بعد البنيوية، إلا أنها اختلفت عنها وعن النظريات التي اهتمت بالقراءة والقارىء بكونها نظرية تعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، فهي ترى أن الفهم وليس القراءة أو تأويل الرموز والشيفرات هو عمليّة وظيفية لأنها عملية دالة تسهم إسهاماً فاعلاً في بناء المعنى الأدبي وهذا يعود إلى مفهوم القصدية الظاهراتية عند هوسرل[17].

وتختلف المقارنة البنيوية للمعنى عن تلك التي يتبناها اتجاه جماليّة التلقي، فالنص باعتقاد البنيويين يتضمن معناه في داخله حسب لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه وهذا يعود إلى نظرتهم إلى النص على أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها أي أن شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية حاملة للدلالة ومنتجة لها، والشكل هنا لا يلغي المعنى بل يعمل على «إفقاره وإبعاده

(16) نظرية الاستقبال، روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار ط 1، اللاذقية / 1992، ص 8 وما بعدها.

(17) نظرية التلقي ناظم عودة، ص 121.

(18) الأسطورة اليوم، رولان بارت، ت: حسن الغرفي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ع 345، ص 28.

وجعله رهيناً كما يقول بارت»[18].

أما مقارنة جمالية التلقي للمعنى فتنطلق منطلقاً آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، وبذلك يعد المحمول اللساني مؤثراً واحداً من مؤثرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي.

وأجرت البنيوية تعديلاً على طبيعة القراءة لديها، فلذّة القراءة عند بارت تتمثل في علاقة ضمنية قائمة على الإحساس بلذة الآخر بالكشف عن قوانين تحققها في اللسان[19]. ورأى ريفاتير أن صلة القارىء بالنص تكمن في التنبيه إلى البنية الأسلوبية للنص لأنّ «القارىء هو الهدف المختار بوعي من طرق المؤلف، فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها للقارىء أن يمرّ بجانبه ولا أن يقرأ أيضاً دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري»[20].

من هنا وجد البنيويون أنفسهم محاصرين بالمنظور الذاتي الذي ينطلق من الذات القارئة لتحديد المعنى وما نتج عن ذلك من قراءات متعددة للنص الواحد.

وبدت الستراتيجية الجديدة للقراءة قائمة على تحويل منهجي ينطوي على إدراج فعل الفهم في قراءة النص.

(19) لذة النص، رولان بارت، ت: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، ط 1، المغرب 1988، ص 15.

(20) معايير تحليل الأسلوب، ريفاتير، ت: حميد الحمداني، دار سال ط 1، المغرب 1993، ص 35.

3 ـ المفهومات الإجرائية لنظرية التلقي:

وإذا ما حاولت الفقرة الفائتة الوقوف عند النقطة المركزية التي تفصل بين المقاربة البنائية للنص الأدبي ومقاربة جمالية التلقي له فستحاول هذه الفقرة من البحث التركيز على المفاهيم التي جاء بها أبرز علَمين في اتجاه جمالية التلقي وهما (ياوس وآيزر)، حيث قدم كل منهما مجموعة من المفاهيم النظرية والإجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية، سنقف عند أهمها.

صاغ الناقد الألماني (هانز روبرت ياوس) مجموعة من المقترحات في نهاية الستينات عدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف عند إشكالياته، وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كونستانس تحت عنوان (لماذا تتم دراسة تأريخ الأدب؟)، وإلى جانب أفكار ياوس هذه كان (فولفغانغ آيزر) يقدم مجموعة من الافتراضات التي تصب في الاتجاه نفسه[21].

وتقاسمت جمالية التلقي مع الاتجاهات البنيوية التي طورها النقد الفرنسي لما بعد 1968 مفهوم (العمل المفتوح) بتعبير امبرتو ايكو، ورفض مركزيّة اللوغوس وإعادة إدماج الفاعل وإعادة تقييم النص الأدبي عبر وظيفة التحول الإجتماعي[22].

---

(21) نظرية الاستقبال، ص 9، وناظم عودة ص 131.

(22) جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، ياوس، مجلة الفكر المعاصر، ع 38، 1986، ص 109.

وطرح ياوس مفهوماً إجرائياً جديداً أطلق عليه (أفق انتظار القارىء)، يمثّل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارىء في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي إذا ما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنائيين.

ووجد ياوس في افتراضات غادامير الأساسية في العملية التأويليّة سنداً لمنهجيته، وقد جعل غادامير العملية التأويلية خاضعة لثلاث وحدات متلازمة هي الفهم والتفسير والتطبيق[23]، وحاكى ياوس هذه اللحظات الثلاث في تحديده لدلالة التأويل الأدبي. وابتعد عن هوسرل الذي يجعل الفهم إنتاجاً للشعور الخالص المحض الخالي من التصورات السابقة تطابقاً مع مفهوم القصدية لديه.

وأشرنا إلى أن مفهوم أفق الانتظار لديه هو استنطاق لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادامير، وممّا يجدر ذكره أن كثيراً من المفاهيم التي أعادت نظرية التلقي بناءها في مجال الأدب وتلقيه قد استعملت إما في المجال التأريخي أو الفلسفي أو في الدراسات الأدبية، فللنظرية الفضل في تشغيل المفاهيم غير الأدبيّة في مجال الأدب[24].

وافترق ياوس عن ظاهراتية هوسرل وأعاد النظر في مقوّم التأريخ، فتأريخ الأدب عن البنائيين هو تاريخ التطور الداخلي للبنية، إلا أن ياوس وضع التطور خارج البنية في السلسلة التأريخية للتلقي في تصور جديد لتأريخ الأدب يترجم مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم (أفق

---

(23) علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته، ياوس، ت: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3، 1988، ص 55.

(24) نظرية التلقي، أحمد بو حسن، ص 26.

الانتظار.

وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار بحسب ياوس من ثلاثة عوامل رئيسة هي:

ـ التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.

ـ شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (ثيماته) التي يفترض معرفتها.

ـ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي[25].

وفضلاً عن هذا نبّه ياوس على مفهوم (تغير الأفق) أو بناء (الأفق الجديد) باكتساب وعي جديد يدعوه بالمسافة الجمالية «أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة»[26]، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عمّا هو مألوف.

ولا شك في أن مدونة التغيرات في الفهم تصبّ في إطار الخصائص النوعيّة للأجناس الأدبية بحكم مهيمنة القارىء الجديدة ودورها الفاعل في نظريّة الأدب وليصبح تاريخ الأدب تاريخاً

---

(25) نفسه، ص 29.

(26) نفسه، ص 30.

(27) تاريخ الأدب باعتباره تحدياً، ياوس، الثقافة الأجنبية، ع 1، 1983، ص 122.

لتأويلاته، فقد كان ياوس يرى أن «تاريخ الأدب الإيجابي والموضوعي هو السعي الواعي إلى تجديد القوانين والسنن»(27).

وتتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخيّة للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، وإن لحظات (الخيبة) التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد «وان التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد»(28).

ويفترق مفهوم (خيبة الانتظار) عن مفهوم (كسر التوقع) الذي جاء به الشكلانيون الروس في أنّ (كسر التوقع) هو المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية، فهي إذن رهينة بالملفوظ اللساني وبنية الأدب، أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم يشيّده المتلقي لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ وبدت مرجعية ياوس (التاريخية) مرجعية للفهم فهي: «تمتاز عن التأريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم وهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفقي الماضي والحاضر لكي نحقق بذلك ومن جديد الثلاثية التأويلية الفهم والتفسير والتطبيق»(29).

وحانت من خلال جهد ياوس لحظة جديدة في قياس تطورات بنى الأنواع الأدبية قائمة في قواعد تفسيرها على البعدين التزامني

---

(28) نظرية التلقي، ناظم عودة، ص 142.

(29) علم التأويل الأدبي، ص 60.

والتعاقبي عبر جمالية التلقي.

ويعد (فولفغانغ آيزر) أحد أقطاب جامعة كونستانس الذي أسهم في تطوير نظرية التلقي ووضع أسسها، ولم يكن منحاه فلسفياً أو تاريخياً كما هو واضح عند (ياوس)، وقد اعتمد على مرجعيات متنوعة غذّت فرضياته «فاعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللسانيات والانثروبولوجيا وأفاد من أعمال انغاردن الفيلسوف البولندي»[30] وخطا آيزر خطوات أكثر إيغالاً في إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى بوساطة فعل الإدراك، وإن هذا الإسناد إلى الذات في تقرير المعنى والكشف عنه هو ما اصطلح عليه هوسرل بالقصديّة، فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، وإن المعنى الخفي والمحمول النهائي للنص قد كفّا عن الحضور طبقاً لجماليّة القراءة لديه.

وناقش آيزر مفهوم التأويل الكلاسيكي وعدّه غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى، فوجد أن أسلوب التأويل الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر يحطّ من قيمة العمل لأنه يعده مجرد انعكاس للقيم السائدة، لأنه كان يحاكي المفهوم الهيجلي الذي يرى العمل مظهراً حسياً للفكرة بينما خلق الفن المعاصر وضعيّة جديدة فقد تم التركيز فيها على التفاعل القائم بين النص والمعايير الإجتماعيّة والتاريخية المحيطة من جهة وميولات القارىء من جهة أخرى[31].

وإذا ما اشترك (آيزر) مع (ياوس) في الاعتراض على المقاربة

---

(30) نظرية التلقي، أحمد بو حسن، ص 32.

(31) وضعية التأويل، آيزر، ت: حفو نزهة وبو حسن أحمد، دراسات سيميائية أدبية لسانية ع 6، 1992، ص 79.

البنيويّة للمعنى التي تتشدّد في جعل بنية النص حاملة للمعنى وخازنة له، فإنه يفترق عنه في المحرّك النظري أو الإجرائي لمفاهيمه ونظراته ولا سيما في كيفية مقاربة المعنى وبنائه فضلاً عن عنايته في ابتداع مفهوم محضن إجرائي جديد لنظراته هو مفهوم (القارىء الضمني) عوضاً عن (أفق الانتظار) أو القارىء الحقيقي التاريخي لدى ياوس.

وحاول آيزر أن يمنح القارىء القدرة على منح النص سمة التوافق أو التلاؤم فوجد أن التوافق ليس معطى نصياً وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارىء ويبنيها بنفسه لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي.

ومن هنا افترض آيزر أن في النص فجوات تتطلب من القارىء ملأها بالقيام بالعديد من الإجراءات التي تستند لا إلى مرجعيات خارجية وإنما إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارىء.

وبدت مفاهيم آيزر ذات طابع إجرائي مستفيد من المقاربة الموضوعيّة للنص لأنّ بناء المعنى ليس إسقاطاً للمفاهيم الذاتية التي يمتلكها المتلقي على بنية النص كما هو الحال في التأويل الإنطباعي الكلاسيكي، وبدت عناية التلقي تتجه وجهة وظائفيّة تكشف عن شبكة العلاقات الدلاليّة من خلال التفاعل بين بنى النص وبنى الإدراك مع إفقار المرجعيات الخارجية غير الخاضعة للبعد الوظيفي. واقترب آيزر بذلك من طروحات انغاردن الذي ميّز بين البنية الثابتة النمطية (بنية الفهم) وبين البنية المادية المتغيرة (بنية النص)، والطبقات التي يتشكل منها النص الأدبي والتعديل الذي أوجده على مفهوم التعالي عند هوسرل كما مرّ بنا، فبناء المعنى عند آيزر يستند إلى ثلاثة أبعاد:

البعد الأول الذي اسماه انغاردن المظاهر التخطيطية، والبعد الثاني هو الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي، والبعد الثالث البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق وظيفة التواصليّة وتحكم تفاعل القارىء به وإن هذه العلاقة التفاعلية ناتجة عن كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى(32)، وإن الفجوة لدى آيزر هي عدم التوافق بين النص والقارىء وهي التي تحقق الإتصال في عملية القراءة(33).

ولخلق مرجعيات النص وإعادة إنتاجها وتشكيلها يبتدع آيزر مجموعة من المفاهيم الإجرائية مثل السجل والستراتيجية ومستويات المعنى ومواقع اللاتحديد يدلل بها على التفاعل بين النص والقارىء لسد الثغرات وملء الفجوات لخلق توافق النص وانسجامه الجديد، مستفيداً من مفهومي الرد والتعليق عند هوسرل والمظاهر التخطيطية لدى انغاردن وتهدف جميعاً إلى استبعاد المعرفة السابق والمرجعيات الجاهزة التي يوفرها التاريخ أو الفهم السابق التي تراكمت فوق الشيء وتعليق التاريخ بين قوسين بحسب هوسرل(34).

وبقي أن نقف عند مفهوم (القارىء الضمني) لديه الذي يشكّل قمة الهرم فيما ابتدعه آيزر من مفاهيم وخطوط إجرائية، وميّز آيزر بين

---

(32) الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ آيزر، عبد العزيز طليمات، دراسات سيميائية، ع 6، 1992، ص 58 وما بعدها وناظم عودة ص 152 وما بعدها.

(33) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، نورثروب فراي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون / بغداد، ص 46.

(34) مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، د. انطوان خوري، دار التنوير، ط 1، 1984، ص 76.

قارئه الضمني والقراء الآخرين الذين حددتهم القراءات البنيوية والأسلوبية التي سبقته كالقارىء المثالي، والقارىء المعاصر، والقارىء الجامع، والقارىء المخبر، والقارىء المستهدف وغيرهم «فقارىء آيزر ليس له وجود حقيقي (. . . .) فهو يجسد التوجيهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى (. . . .) إن القارىء الضمني هو تصور يضع القارىء في مواجهة النص في صيغ موقع نصّي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً»[35]، فهو ينص إذن على «تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية»[36].

ونستنتج مما تقدم أن المعنى لدى أصحاب جمالية التلقي ولا سيّما آيزر أصبح بنية يشيدها التلقي بإفقار المفاهيم أو المرجعيات السابقة وتجاوز المعطى اللساني الواحد، وأصبحنا تبعاً لذلك بإزاء أسطورة المعنى الجاهز، وقصد المؤلف، والمعنى الخفي تلك التي أشاعها التأويل الكلاسيكي، فالقارىء الضمني مفهوم إجرائي ينمّ عن تحول التلقي إلى بنية نصيّة نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ويعبّر عن الاستجابات الفنيّة التي يتطلبها فعل التلقي في النص. وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بوساطة التأويل بوصفه علماً يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويليّة جديدة.

---

(35) فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، آيزر، ت: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، ع 6، 1987، ص 31.

(36) ما لا تؤديه الصفة، حاتم الصكر، دار كتابات، لبنان، 1993، ص 135.

خلاصة واستنتاج

تضامنت نظرية التلقي مع اتجاهات ما بعد البنيوية في نبذ الشكل الواحد للمعنى وتقويض مبدأ الإيمان بالملفوظ اللساني دليلاً وحيداً أو وسيطاً وحيداً لبناء جماليّة النص ومحاورة بنيته.

وخطا منهج القراءة وجمالية التلقي خطوات أشد إيغالاً في تشييد جمالية من نوع خاص استقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات مصدراً للفهم، فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بوساطة فعل الفهم والإدراك ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته مما يجعله قادراً على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي، ولم تقتصر هذه الآثار على البعد النصي بحدوده الفرديّة بل انصب الأثر على بنية النوع الأدبي أيضاً، كما مرّ بنا في أفق الانتظار عند ياوس، فانصهرت الآفاق المتغايرة للنصوص لتحدث نقلات نوعية في النوع الأدبي عامة، فأصبحت نظرية التلقي في بعدها الآخر وجهاً من وجوه نظرية الأدب.

وإذا ما كانت جمالية التلقي قد أعادت إلى الأذهان مفاهيم الفلسفات الذاتية وبدت توظيفاً لمعطياتها إلا أننا نجد أنها اقصت حالات الانقياد اللاواعية للنص المتمثلة بقراءات الحدس من خلال

إشراك فعل الفهم، وهو مقدرة عقلية واعية، تستثمر مرجعيات لا عدّ لها ولا حصر في التفاعل مع بنية النص، وبدت الجمالية تغييباً متعمداً لمسارات الذات والموضوع (الظاهرة) لإنتاج نص جديد تتجّلى فيه أشكال الوعي المتضافرة (وعي النص ووعي القارىء) ومن هنا حانت بين الإثنين علاقة ضمنية قائمة على إحساس مشترك باللذة.

ونبذت جمالية التلقي ما هو محدد سلفاً لا لرغبة في المغايرة مجرّدة وإنما لأن الأمر مرتبط بفلسفتها الرامية إلى نبذ المعرفة المتصلة بالذهن سلفاً والتعويض عنها بعلاقة حوارية تهدف إلى استقراء ما يحدث للقارىء وهو يتلقى النص وكيف يصل بنفسه إلى حلقات المعرفة وطبقاتها، إن الفرق بين المعرفة الجاهزة والمعرفة المشيدة كالفرق بين الاكتشاف والاختراع.

وبدا التحويل المنهجي الذي طرأ على تحليل النص بالاستناد إلى جمالية التلقي ينم عن إدراج (فعل الفهم) في القراءة، وجعل نتاجه بنية من بنيات النص، وبدا الفهم القسيم المعرفي للذات وما ينتج عنه من تباين الاستجابات لتباين الذوات المعرفيّة، وجاءت أنساق القراءة مفارقة لمقصدية المؤلف وأنساق القراءة المحصورة بمقصدية النص.

وتهدف جمالية التلقي في أبرز ما تهدف إليه إلى دراسة (ميكانيزم التلقي) بوساطة الاستفادة من مقولات الفلسفات الذاتية والحقول الإجرائية الجديدة في تأسيس (علم النص) ونعني بها مقولات الاتساق والانسجام ونظرية الأطر والمدونات ومفهوم الذكاء الصناعي وغيرها.

ولا يخفى أن التهيب من المناهج هو تهيب من المعرفة المنظمة التي هي السبيل إلى الإدراك الشامل لظواهر الحياة.

وفيما يتعلّق بنقدنا العربي المعاصر فقد أفاد من المفاهيم النظرية

والإجرائية لجمالية التلقي حتى ليمكننا أن نعد أكثر من بحث يتولى فحص طبيعة المساهمات النقدية العربية في هذا المجال، ومن الأسماء النقدية العربية في هذا الإطار:

عبد الفتاح كليطو، وعبد الله الغذامي، وكمال أبو ديب، وحمادي صمود، وتوفيق الزيدي، ومحمد مفتاح، وحميد الحميداني، وشكري المبخوت، ويمنى العيد، وصلاح فضل، وحاتم الصكر وغيرهم.

وبقي أن نقول إنه لا يفترض لاختبار صحة النظرية التطبيق الحرفي لمفاهيمها وإجراءاتها، ففي هذا الأمر مثالية منبوذة وغير مقبولة وفضلاً عن هذا فلا يمكن التغافل عن اختلاف الظواهر الأدبية والثقافيّة بين المجتمعات وخضوعها لآليّة معقدة تحكم انساقها وما يقتضيه هذا كله من إحساس بالنسبية في صلاحية الظواهر للتطبيق.

إنّ النص الحديث نص معرفي يقاوم في انساقه اختزان معنى ما سطحياً أم عميقاً فهو نص حواري قائم على التعددية في المعنى تشكيلاً وتلقياً، وإن تحليل النص نشاط نقدي يستند إلى مفاهيم نظرية متنوعة وقواعده إجرائية تهدف إلى تنوّع الركيزة المنهجية التي يتبناها المحلل، وهو يؤمن بالتعددية والانفتاح على ما يجد في سيمياء النقد المعاصر من تحولات علامية وانساق جديدة.

الفصل الثالث

قراءة معاصرة
في مدوّنة
القرن الرابع الهجري النقدية

فرضيات أولى:

ينطلق هذا الفصل من تصوّرٍ يريد إثباته لا على سبيل الفرض والإسقاط ولا على سبيل التقويل، وإنما على سبيل الاستقراء والاستنباط الموضوعيين.

إن التصور الذي يروم إثباته يرى أن الفكر النقدي لأمةٍ من الأمم، كحال مفاصل الفكر الأخرى، حلقات سلسلة متناغمة تفضي إحداها إلى الأخرى، وإن أي انفراط في هذه الحلقات يخلق تخلخلاً واضحاً يفت في المتانة والتواصل.

وهذه الحلقات تشكل (البنية) النقدية العربية في تحولاتها المختلفة نسقاً ونظاماً، تشتمل على عناصر تؤمن بالكلية والضبط الذاتي والتحولات على حد تعبير جان بياجيه وهو يصنّف خصائص البنى وأبرز سماتها[1].

وحين نستعير سمات البنية وشرطها التزامني للتعبير عن هذا التصوّر لا يعني أنّ ثمة إغفالاً للبعد (الزمني) والمؤثرات السياقية

(1) مشكلة البنية: زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، 1975، ص 33.

المختلفة في تلك البنية. . . ففي نيتنا أن نفيد من المجسّات المتباينة في خلق تصور موّحد شمولي للظاهرة المراد درسها وهي ظاهرة التلقي، أو بالتحديد الأدق مكانة المتلقي في النقد العربي القديم (القرن الرابع الهجري أنموذجاً).

إن التضاد الظاهر بين القدامة والحداثة المتمثل في كون منهج القراءة والتلقي يشير إلى منهج نقدي حديث في حين يريد البحث الكشف عن الظاهرة في النقد العربي القديم، هو تضاد سطحي افتراضي فالمتلقي واحد من العناصر القارّة في جوهر العملية الأدبية على نحو مطلق لا يختص به التصور النقدي الحديث.

ولا يقرر هذا الأمر افتراض قسري فنستطيع التثبت منه عند إجراء فحص (عشوائي) لأية حلقة من حلقات النقد لنستنتج أن هذه الحلقة لا تستقيم من حيث صيرورتها إلا بثلاثة عناصر هي المبدع / الباث، والنص، والمتلقي / القارىء.

ومن هنا نجد أنه ليس من العسير خلق حالة من التواصل بين المفهومات والتصورات النقدية لا تقوم على التماهي كما لا تقوم على القطيعة، فالمتلقي إذن، عنصر من عناصر البنية النقدية وهو أوسع دائرة من دوائر الأدب غير مشروطة بزمان ومكان فنحن نقرأ الآن المتنبي كما قرأه القراءُ قبل أكثر من ألف عام. . . وهنا لا نغفل أهمية الإشارة إلى الاختلاف النوعي للقراءة، وخضوعها للتعقيد المعرفي تبعاً للعصر، وإلى كونها دائرة وهمية افتراضية، أحياناً، كما سنرى.

وفي محاولة ثانية للدفاع عن التصور النقدي للظاهرة بوساطة استخدام مجسة من مجسّات النقد الحديث هي مجسة التناص نجد أن الآثار الأدبية تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقاً في مستويات مختلفة، وهو

أمر لا يقلل من شأنها ما لم يغذها بالخصب والنماء، وتبعاً لذلك وبتطبيق التصور ذاته على الظواهر النقدية وفحصها نجد أنها تتحاور فيما بينها، ويتصل بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً.

إنّ البحث في العلاقات بين النصوص (المؤلفات النقدية مدونات نصيّة أيضاً) مثار اهتمام النقد الحديث فكل نص إنما هو نتاج لتداخل نصي إذ تتمرأى فيه نصوص أخرى بمستويات مختلفة، وبصيغ يصعب أو يسهل إدراكها، وهي تمثل مكونات الثقافة في ماضيها وحاضرها وهذا ما يصطلح عليه النقد الحديث (بالتناص).

ويصعب أن نفترض هنا أن ثمة ظاهرة حديثة من الظواهر الإنسانية منبتة عمّا سواها من الظواهر الإنسانية الموغلة في القدم، ولا أن ثمة ظاهرةً فكرية حديثة منفصلة عن التراث الفكري للأمة التي تنتمي إليها ولا بد لها تبعاً لذلك من علاقة تفاعل وحوار مثمرة.

التلقي العربي الشفاهي:

تحاول هذه الفقرة أن تسلط الضوء على طبيعة التلقي العربي القديم عبر نظرة انتقائية تفحص خصائص أو طبيعة التلقي تلك المرتبطة بالطابع الشفاهي للشعر وما يتصل به من مقام سماعي يتلقى منه ويفضي إليه.

إن مصطلح المتلقي أشدُ دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارىء، والسامع بوصفه مصطلحاً شاملاً تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلاً عن القرائيّة.

وإن أشد المقولات ارتباطاً بهذه الحال واتصالاً بها هي مقولة (مقتضى الحال) أو (لكل مقام مقال) التي كانت معياراً من معايير

الجودة والذيوع الشعريين، ولم يقتصر انطباق هذه المقولة على نوع من أنواع الشعر الذي يستلزم الاستجابة الفورية (الشعر الخطابي) أو دواعي الحاجة الآنية (الشعر التكسبي) بل إن هذا الشرط كان ملازماً لكل شعر يتوخى التأثير ويتشوّف إلى الإفادة، ولعل أقدم وثيقة نقدية عربية وهي صحيفة بشر بن المعتمر تومىء إلى القول بتقريب الشقة بين الخطيب والشاعر: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[2]، وكذلك يقول الجاحظ[3]، وبعده قدامة[4].

وتسمح لنا هذه الفقرة أن نغامر باستنتاج وصلنا إليه بعد طول دراسة للمدونة النقدية العربية في أصولها الأولى ولا سيّما لدى من صاغ معالم النظريّة الشعرية القديمة في القرنين الثالث والرابع الهجريين (لأن أغلب من جاء بعدهم من النقاد تحاوروا مع نتاجات هذه المرحلة حواراً بيّناً)، إن استنتاجنا يتلخص في أن البنية الشعرية التي تحاور معها النقد القديم هي بنية قياسية افتراضية تتمثل في قصيدة المديح وما يرتبط بها أو يتضاد معها، ولعل تقسيم قدامة بن جعفر

(2) البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة 1960، جـ 1، ص 139.

(3) (للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية...) المصدر نفسه، ص 99.

(4) تنظر آراء قدامة بن جعفر في هذا الباب وتبنيه لثنائية المقام والمقال وتصنيفه للأغراض الشعرية وجعل المديح أساساً، نقد الشعر، قدامة بن جعفر البغدادي، تح: كمال مصطفى، ط 1، القاهرة، ص 148 وما بعدها.

(326هـ) للأغراض الشعرية أفصح (العلامات) على صحة هذا الافتراض أو الاستنتاج، فضلاً عمّا قدمه ابن قتيبة آنفاً (276هـ) وهو يتحدث عن بنية القصيدة العربية وقد جعل قصيدة المديح مثاله عليها[5].

وخارج هذه الدائرة لا بد من الإشارة إلى أن أبرز من أُجري الحوار النقدي (المعاصر) معه ـ وإن كان هذا الحوار لا يزال مفتوحاً ـ من أعلام النقاد العرب القدامى هو عبد القاهر الجرجاني (471هـ).

وأثار هذا الحوار ما أثاره فينا نحن قراء ومتلقي فكر الجرجاني، فقد بدت نظراته النقدية شديدة التطور والانفتاح على الأنموذج الفكري (النقدي) المعاصر، وبذلك لا بد لنا من السؤال عن الأصول الأولى لهذه التصورات الناضجة، وهل أن المدونة النقدية العربية (بمؤلفاتها المختلفة) لم تحوِ ناقداً سواه على جلالة إسهامه النقدي؟! فقد سلط النقد الحديث مقترباته على حقوله النقدية وأبرزها نظرية النظم ومكانة المتلقي لديه، ولم يتمتع النقاد الآخرون بما تمتع به هذا الناقد من مكانة خاصة تنفتح على فضاء الثقافة النقدية المعاصرة[6].

إن مثيراً مثل هذا يستلزم منا أن نراجع الظاهرة والمكانة (المتلقي) عند نقاد آخرين لم يكونوا أصحاب نظريات ولكن كانت لهم نظرات

---

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، عالم الكتب، ط 3، بيروت 1984، ص 6.

(6) ينظر على سبيل المثال: مكانة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية، ما لا تؤديه الصفة، حاتم الصكر، دار كتابات، لبنان 1993، ص 131 وما بعدها، والأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد خاص حول جمالية المتلقي، المغرب 1992، ع 2، ص 126 وما بعدها.

تدعو إلى تجليتها لنرى ماهيتها ودورها في تشكيل النظرة الكلية للظاهرة، ولا نريد هنا أن نبحث في تناص نظرية الجرجاني مع نظرات سبقتها ولا سيما نظرة الجاحظ إلى الصياغة فهذا أمر خارج غاية بحثنا، ثم إنه سيقرر بديهياً إذ إن مقولة التناص التي وضعناها في الفقرة الفائتة قد حسمت الخصوصية في هذا الأمر.

إن النظرة النقدية صوب هذا الاتجاه تومىء إلى أهمية هذا العنصر (المتلقي) من بين عناصر البنية النقدية ومكانته التي تشكل ظاهرة من ظواهر النقد التي تدعو إلى الفحص والاستنتاج، ومرّ بنا أن أقدم وثيقة نقدية عربية أشارت إلى أحوال التلقي السماعي (الشفاهي)، والربط بين (مقامي) الشعر والخطبة من حيث مراعاة الأقدار والأحوال.

ويسهل متابعة هذا الأمر تعاقبياً لينتهي بنا إلى تقرير كون المتلقي عنصراً لابثاً وقارّاً في البنية النقدية القديمة.

ولا نريد أن نقف وقفة تفصيلية استقرائية عند النصوص النقدية القديمة في هذا المجال بعد أن حددنا ميدان بحثنا وهو القرن الرابع الهجري.

ولا يفوتنا هنا ذكر علاقة الظاهرة موضع درسنا بقضايا النقد الكبيرة التي شكّلت محاور النقد القديم ومفاصله الرئيسة وهي: اللفظ والمعنى، والصراع بين القديم والمحدث، والسرقات، وعمود الشعر، والطبع والصنعة، والصدق والكذب، ووحدة القصيدة وغيرها.

إن نظرة سريعة إلى هذه القضايا تومىء باندراج المتلقي فيها اندراجاً بيّناً فكيف بالبحث التفصيلي فيها؟!

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التصورات التي نثبتها إنما هي تصورات تنبع من نظرة كلية إلى مفهومات لا تعنى بالجزئيات إلا بما

يسهم في إضاءة الكليات وتعميقها، ومن هنا كان اهتمامنا بمفهوم التلقي ونظرتنا إليه.

مكانة المتلقي في نقد القرن الرابع الهجري:

تمتع القرن الرابع الهجري بمكانة خاصة تهيأت له نتيجة لسببين أساسيين هما أن هذا القرن قد شهد بداءة التدوين النقدي الرسمي المنهجي متمثلاً في عدد من المؤلفات النقدية المتخصصة، وأبرز ما وصل إلينا منها: عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، والموازنة بين أبي تمّام والبحتري، والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني[7]، والملاحظ على شكل النشاط النقدي أنه نشاط نظري تطبيقي.

أما السبب الآخر فيتمثل في رقي الحياة العقلية والثقافية في هذا القرن ونشاط حركة الشعر، وبروز أساليب محدثة في نظمه لم تكن قد وجدت طريقها الواضح في القرن الثالث: «وبدأت أفانين العلم عند العرب تتفرع وتتمايز وإن تشابكت داخل منظومة معرفية نزعت منزع الاستقرار منذ أواخر القرن الرابع الهجري لتكتمل وتنغلق في القرن الخامس هجرياً»[8].

ولعل أبرز من تحلق النقد حوله، في آراء وكتب ومواقف، ثلاثة شعراء أو بالأحرى ثلاثة أساليب تمثل خطوط العصر الشعرية البارزة هم: البحتري ويمثل الأسلوب المطبوع الحريص على تتبع طرائق

(7) ينظر: فصول في النقد وقضاياه، محمد خير شيخ موسى، دار الثقافة، المغرب 1984، ص 33.

(8) جمالية الألفة: شكري المبخوت، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص 58.

العرب في النظم والصياغة الشعرية، وأبو تمام الداعية إلى التجديد أو الكلاسيكي الجديد باللغة النقدية الحديثة، إذ حاول أن يكسر حاجز المألوف في صياغاته الشعرية، والمتنبي الذي كان (نسيج وحده) فهو ظاهرة لا تنصاع إلا لذاتها وقد خلق حوله خصومتين شخصية وأخرى شعرية تخضعان لمعيار التفرد.

وفضلاً عما تقدم شهد القرن الرابع بروز شخصية الناقد التي لم تكن قد تبلورت فيما سبق، وبدا الآمدي (370هـ) الناقد المنتظر الذي انعكست في نقده سمات التخصص النقدي الخالص، فكان صورة للناقد الحق الذي عبر عنه ابن سلام في الطبقات[9].

ولم تعد محاور الصراع التي ألفها القرن الثالث باقية في القرن الرابع، فقد نمت محاور جديدة تتمثل في مذاهب الشعراء المحدثين (البحتري، أبو تمام، المتنبي) خلقت حولها اختلافاً وليس خصومة، فكان الصراع محتدماً حول مكامن الشعرية في صياغاتهم.

ولم يعد الصراع خصومة بين قديم ومحدث تتخذ طابعاً زمنياً محضاً بل طرأت على البنية النقدية العربية تحولات غيّرت من أنساقها فبرزت علاقات جديدة بين الشاعر والناقد أو بين الباث والمتلقي حددتها الاختلافات النصية التي طغت على النسيج الشعري وحكمت باختلاف انتاجه ومن ثم اختلاف النظرة النقدية التي تتلقاه.

وسنختار ونحن نرصد هذه (الاختلافات ـ التحولات) ثلاثة نقاد بارزين في القرن الرابع كشفوا عن نسق التحولات الشعرية من خلال فعل التقبل أو التلقي الذي تبلور في نظراتهم النقدية.

---

(9) تأريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، دار الثقافة، ط 2، بيروت 1978، ص 155.

وانتخبنا لذلك محوراً تنظيرياً للتلقي النقدي في القرن الرابع الهجري يتمثل في ابن طباطبا العلوي (322هـ) وكتابه (عيار الشعر)، كما اخترنا كتابين تطبيقيين يعبران عن معايير التلقي النقدي لأنساق التحولات الشعرية المحدثة المتمثلة في شعريتي أبي تمام والبحتري اللتين رصدهما الآمدي في كتابه (الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، وما حاول القاضي الجرجاني أن يبثه في وساطته من (وسائط) تلقي شعرية أبي الطيّب المتنبي.

يعد (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي وثيقة نقدية تتحد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه، فالعلوي «شاعر مفلق من شعراء عصره»[10]، فضلاً عن جهده النقدي المتمثل في كتابه هذا وهو الوحيد الذي وصل إلينا من كتبه، فعيار الشعر ليس عياراً لانتاجه حسب بل هو عيار لتلقيه من جهة أخرى.

والعلوي ناقد (محافظ) يعبر فيما صدر عنه من نظرات عن أفق اتباعي صناعي يرى أن الشعر صناعة كما سبقه إلى ذلك الجاحظ، ولكنه افترق عنه بما عبّر في كتابه إجرائياً من أصول (صناعة) الشعر ونظمه: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه...»[11].

ولا نريد متابعة العلوي فيما أورده من نظرات داخل بيانه الشعري

(10) الفهرست: ابن النديم، ط 1، القاهرة، ص 220 و222.

(11) عيار الشعر: محمد بن طباطبا العلوي، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب ط 1، بيروت 1982، ص 11.

ـ النقدي الذي اتخذ طابع (المونيفستو) المعاصر بل سنحاول تأشير ما يرتبط بمفهوم التلقي من هذه النظرات.

وفي مقصدية تأليف الكتاب نجد أنه موجه للشاعر المبتدىء بقصد تعليمي واضح فهو معلم للشعراء أصول الصنعة الشعرية[12]، وقد جعل العلوي من تجربته الذاتية معياراً لانتاجه، ومن ثم لتلقيه طبقاً لارتباط الشعرية بفعل التقبل بأثر عكسي.

ودعا العلوي الشعراء الذين يعلمهم إلى إحكام صنعتهم من خلال الامتثال لسلطة الرقيب اللغوية والمعرفية والجمالية بغية امتلاك كيفيات الأداء الشعري الجيدة المجارية لسنن الأقدمين ولا يتم ذلك إلا «بالتوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه (. . . .) وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها»[13].

وظلت آراء العلوي تتردد تحت السقف الصناعي الذي يمثل نزعة الناقد المنهجية في كتابه النقدي ومن هنا اتخذت الآراء التي طرحها طابع التجريد والقانون الذي يلائم التجارب على نحو عام من غير أن يقف ولو قليلاً عند السمات الخاصة للتجربة الشعرية بما يديم تفردَها أو يغذيه ولا سيما إذا ما عرفنا أنه شاعر ولكن هذا المؤثر لم ينعكس في سنن تشكيل الشعر أو سنن تلقيه إلا بما يدعم لوازم الشعر وأعراف نظمه العامة فكان فيما طرحه مردداً لآراء سابقيه كبشر بن

---

(12) فصول في النقد الأدبي وقضاياه، ص 34.

(13) عيار الشعر، ص 10.

المعتمر وابن قتيبة والجاحظ في اللفظ والمعنى وبناء القصيدة العربية وتقسيمات الشعر إلى وحدات منطقية: «فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف... ومنها أشعار مموهةٌ مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرّت صفحاً، فإذا حصّلت وانتقدت بهرُجت معانيها وزيّفت ألفاظُها ومحيت حلاوتُها»[14] ومما يقوله واصفاً موقف المحدثين من المعاني: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح... فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربي عليها لم يتلق القبول»[15].

ولعل نظرته هذه في (نفاد المعاني) قد توجت آراءه الإتباعية في إنتاج الشعر وتلقيه وربطتها بالمراوحة والتكرار، ودمجت على نحو لا يقبل الشك بين فعلي الإنتاج والتلقي، فكما أن الإنتاج الشعري محكوم بوسائط عامة تتخذ سمة القانون فإن العلة التي تكمن وراء هذا هي سنّة التلقي وقانون القبول «لأن الأقاويل مصنوعة على عيني سامعها ولأجله»[16].

وإذا ما أردنا التقريب بين المصطلحات المعاصرة وما يشف عنها من مفاهيم تقترب إلى حد ما من دلالاتها القديمة نجد أن ما طرحه العلوي من آراء وما سنقف عنده فيما بعد لدى الآمدي والقاضي الجرجاني يقترب من مفهوم (القارىء الضمني) الذي حدده منهج القراءة في النص من خلال استجابات فنية تمثل مجموع القوانين العامة

---

(14) المصدر نفسه، ص 13 وينظر كذلك: ص 12، 14، 15، 16، 18 وغيرها.
(15) المصدر نفسه، ص 15.
(16) جمالية الألفة، ص 144.

للأشكال أو الأجناس الأدبية في تشكيلاتها الفنيّة[17].

فقد بدا نقد القرن الرابع الهجري محكوماً بسلطة هذا القارىء نتيجة لتراجع مكانة (المتلقي الصريح) لتحول طابع العصر من الشفاهية إلى الكتابية، وتلون مقتضى الحال ببعد كتابي تراكمي هيأته تجارب قرائه عبر التاريخ وما استنبطوه من معايير إنتاجه وتلقيه.

ونستطيع القول بأن الكتابة الشعرية (المحافظة) هي التي يتحد فيها فعلاً الإنتاج والتلقي عن طريق رواسم القارىء الضمني المتشكلة في بنية النص.

ونذهب بالقول أبعد من ذلك فنقول إن ثمة تطابقاً بين (الشيفرة) التي تمثل خصوصية المبدع و(السياق) الذي يمثل القوانين العامة للصوغ الإبداعي في الكتابة الشعرية المحافظة حيث يكتسب القانون سمة المرجع السياقية.

ومن هنا نرى انفتاح وسائط تحقق الشعرية التي حددها معيار الصوغ الشعري القديم على النمط الشعري المحدث حيث دعا نقد القرن الرابع إلى مضاهاته، بل إن (درجة) الشعرية محكومة بالاقتراب أو الابتعاد من سلطة هذا القارىء ـ الضمني الذي يمثل القانون.

مع الآمدي تتجلى سلطة (القارىء الضمني) واضحة على الرغم مما حرص عليه كتاب الموازنة من طابع حواري ينم عن تعدد أصوات الصوغ الشعري داخل مدونة الشعر المحدث، فإذا كان العلوي قد عبر

---

(17) ينظر مثلاً للاستزادة في مفهوم القارىء الضمني: ما لا تؤديه الصفة، ص 135، والصوت الآخر: فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بغداد 1992، ص 130 وما بعدها وجمالية الألفة ص 29 وما بعدها.

نظرياً عن حد الشعر وشرائط نظمه وتلقيه فقد ابتكر الآمدي منهجية الأصوات المتحاورة (صوت أبي تمام وصوت البحتري) بقصد إجرائي يلبي علمية المظهر، وبما يجلي الملامح المعرفية لناقد القرن الرابع الهجري.

وقد لبّى الآمدي ما اشترطه ابن سلام في الناقد من حيث التخصص وعلمية المظهر، ولم يقتصر هذا الأمر على البعد المنهجي الموازن ولو على حد الافتراض الذي توسّمه الآمدي في كتابه بل في حرصه على التمييز بين أنماط القراء وإقصاء دور القارىء الاعتيادي، والاقتراب على نحو نسبي من طبيعة القارىء الأنموذجي الذي وجد الآمدي أنه القادر على تشقيق بنى النص الشعري للوصول إلى بنيته العميقة أو معنى المعنى، فوجد أن هذا الأمر لا يتحقق إلا لدى القارىء العالم الخبير (الناقد) الذي يصطنع التأويل للوصول إلى الدلالات، فقال على لسان صاحب أبي تمام: «إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه، لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته لم يضره طعن من طعن بعدها عليه»[18].

وقال في أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى: «حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس»[19].

ونلحظ أن ثمة تحولاً في طبيعة التصور النقدي يومىء إلى إحكام

---

(18) الموازنة بين أبي تمام والبحتري: أبو القاسم الآمدي، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1944، جـ 1، ص 21، وتنظر ص: 23 و25.

(19) نفسه: جـ 2، ص 125.

النظر في النصوص لا من حيث طبيعة الإنتاج والصياغة حسب بل من زاوية التلقي وملاحقة شكل العلاقة بين النص ومتلقيه.

وبدا التلقي خاضعاً لأعراف جديدة تحكمها السلطة المعرفية للناقد، ووجدت مستوياتُ المعنى وأغلفته طريقها إلى ذهن الناقد، فقراءة الشعر المحدث تستلزم قرّاءً من نوع خاص تخلوا عن سننهم المعهودة في تلقي الشعر، حيث الطريق معبدة نحو معنى واحد في الأغلب يكمن وراء قشرة النص اللغوية.

ولم يعد الشعر المحدث يستجيب لقارىء سطحي (مخبر) لا قدرة له على التأويل وتشقيق أغلفة الألفاظ وصولاً إلى طبقات المعاني التي يخلقها النص بفضل طبيعته الخاصة.

ولعل وسم الشعر بالفلسفة مظهر من مظاهر هذه الإشكالية وما عاناه قراء شعر أبي تمام من صعوبة في الفهم مثال على تنامي الحاجة إلى التخلي عما هو معروف لدى قراء عصره من وسائط قديمة لا تصلح لتذوق شعره رسّخها شعر الأقدمين والتشبع بسننه.

وقد أشاع الآمدي تلك السنة بما قاله على لسان صاحب أبي تمّام «فقد عرفنا لكم أن أبا تمام أتى في شعره بمعانٍ فلسفية وألفاظ غريبة، فإذا سمع بعض شعره الإعرابي لم يفهمه، فإذا فسّر له فهمه واستحسنه»[20].

فالإعرابي لا يستحسن شعر أبي تمام لأنه غريب عن النص المعرفي وشروط تلقيه التي لا سبيل إليها إلا بالكد والمطاولة «فلا يجد المتأول له مخرجاً منه إلا بالطلب والحيلة والتمحل الشديد»[21].

---

(20) نفسه: جـ 1، ص 27.

وعلى الرغم من أن الآمدي كان يختبىء وراء صوت البحتري في ذوقه النقدي إلا أنه سلط الضوء على اختلاف نص أبي تمام الشعري وما يستوجبه تبعاً لذلك من اختلاف طبيعة تلقيه، وقد فسح المجال بذلك لإمكانية تعدد المعنى، واختلاف القراء، وإن كان قد فعل ذلك منحازاً لا حوارياً.

ووجد (القارىء الضمني) طريقه إلى نقد الآمدي فيما طرحه من ولاء لعمود الشعر أو سنة العرب الأوائل في النظم الشعري، وقد جعل البحتري ممثلاً لتلك السنة فهو: «أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام»[22].

إن إشارة الآمدي إلى عمود الشعر ونعته بالمعروف إقرار منه بنظامه وسننه الراسخة في (المدونة) الشعرية القديمة، وقد أرسى المرزوقي قبله في شرح الحماسة نظرية العمود في سبعة أبواب ولكل باب معيار[23]، وبذلك عد عمود الشعر معياراً جمالياً للتشكيل الشعري المقبول والخروج عنه انحراف أو (انزياح) في التشكيل لا يتخذ سمة القبول عند تلقيه.

ونستطيع القول إن (عمود الشعر) هو المصطلح القديم للقارىء الضمني، حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال

(21) نفسه: ص 29.

(22) نفسه: ص 11.

(23) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951، ص 8 وما بعدها.

الأدبية ولعل «أخطر نتيجة عملية أدى إليها مفهوم التقبل الضمني داخل التراث النقدي كامنة في مفهوم عمود الشعر»[24].

ومع القاضي الجرجاني (396هـ) في وساطته للمتنبي نلحظ تماهياً بين العدول والخطأ فخروجات الشعراء على سنة الأقدمين هي من باب الخطأ الذي لم يبرأ منه شاعر قديم أو محدث وانتصر بذلك (لأخطاء) المتنبي بقياس الأشباه والنظائر كقاعدة إجرائية تفسح له سبيل التوسط: «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم واعتقد الناس أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة»[25].

ووجد الجرجاني أن الخطأ يقاس عليه، عكس القاعدة المنطقية التي ترى أن الخطأ لا يقاسُ عليه، فكأنه بذلك قد وجد أن الخطأ الشعري هو خطأ من نوع خاص يكاد يقترب من مفهوم العدول أو الانزياح المعاصر ولا سيما إن كان خطأ مقصوداً ذا مقصدية جمالية، ووجد أن كثيراً من الشعر الذي نسخ بعض القوانين أو النواميس المألوفة في عمود الشعر كان يلبي حافزاً جمالياً ينسجم مع تبدل العصر وذائقة قرائه، «فإن العادة انتقلت والرسم تغيّر والسنة انتسخت»[26].

واتضحت من خلال وساطة القاضي الجرجاني معالم (القارىء

---

(24) جمالية الألفة: ص 29.

(25) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي عبد العزيز الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط 2، القاهرة 1962، ص 4.

(26) نفسه: ص 18 وما بعدها.

الضمني) واشتراطاته المتحققة في الصوغ الشعري المحدث، ووجد أن شعر المتنبي يحمل طبيعة خاصة حكمت له بالتفرد من جهة والانضواء تحت خيمة العمود من جهة أخرى، فشعره شعر العمود في نواميسه الحية التي تستجيب لأعراف القارىء الضمني فضلاً عمّا شيدته شعريته من عمود محدث تجلت فيه مظاهر العدول عن المعهود والمألوف وما استوجبه ذلك معاً من أفق انتظار خاص.

ووازن الجرجاني بين شعر المتنبي في هذا الجانب وبين ضرب شعري آخر يستلزم قراءة من نوع معرفي خاص (انموذجين) يستطيعون التواصل معه، وفك ألغازه والتخلي عن سنن القراءة المألوفة التي تبحث عما يمنع ويثير ويريح الذهن فصار لهذا النمط الصعب قراؤه الذين يقرأون شعراً: «إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد اتعاب الفكر وكد الخاطر والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة»[27].

ووجد القاضي الجرجاني أن الامتثال المطلق لسنة الأقدمين المتمثلة بعمود الشعر واشتراطات القارىء الضمني تفضي إلى «التغلغل في التصعب»[28].

فالانحراف عن (العمود) أمر لا بد من الإقرار به في تجارب المحدثين ولكنه انحراف نسبي في بعض الصياغات الشعرية المحدثة التي هي بمثابة التعديل البسيط على الخطوط الرئيسة، فإن العرب كانت تفاضل بين الشعراء في حظهم من هذه الخطوط والأبواب

(27) نفسه: ص 19.

(28) نفسه.

السبعة: «ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[29].

وغير خافٍ أن نسق التحول الشعري الأبرز في التجربة المحدثة إنما تمثل في البديع الذي كان العدول فيه عن العمود عدولاً كمياً بالدرجة الأولى لا نوعياً.

وحاول القاضي الجرجاني أن يتوسط لصياغة المتنبي بتأصيلها تارةً باحثاً عن أشباهها ونظائرها في شعر الأقدمين، وبتغريبها تارة أخرى عن المألوف والتقليدي وتمييزها من سواها المتمثل في شعر المحدثين مثل أبي نواس وأبي تمّام والبحتري وغيرهم.

إن دائرة المحدث (شعراء وقراءً) قد اتسعت وبدت الحاجة جلية إلى إعادة النظر في المدونة الشعرية القديمة وطبيعة التلقي المناسبة لها، فإن المدونة الشعرية المحدثة قد وضعت مراكز جديدة لم تعرها المدونة القديمة اهتماماً وأبرزها: الشعر (العقلي) قرين الفلسفة والمنطق وشعر البديع الذي عدّ أفقاً للتنافس بين الشعراء، وما كانت تفتقر إليه هذه المدونة من قراء محدثين يجدون طريقهم إليها بما يرسم أعرافاً جديدة لقارىء ضمني جديد، وقراء أنموذجيين يتوسلون بالتأويل وبصنوف المعرفة العقلية والفلسفية لفك غموض المدونة المحدثة.

وتراوح نقاد القرن الرابع الهجري في مواقفهم وطبيعة جدلهم مع الشعر المحدث، كما مرّ بنا، ويبدو لنا مما أثر عنهم أنهم شخصوا خصائص الصياغة المحدثة فيما طرحه الشعر المحدث «على قراء عصره في سؤالين أساسيين هما سؤال البديع، والثاني سؤال

(29) نفسه: ص 33 وما بعدها.

الغموض، ولكل سؤال قضاياه»[30].

ولا نستطيع أن نغامر بالقول إننا مع (المدونة الشعرية المحدثة) قد شهدنا خروجاً مطلقاً على عمود الشعر أو عمود الذوق، أو التلقي بما يشكل خلخلة للأعراف الشعرية وللإجماع النقدي الذي رسم أفق الانتظار والتلقي، بل إن جلّ ما حدث هو تنويعات على النغم الأساس في الصياغة الشعرية القديمة، والمراوحة على أرض واحدة بما يغيّر مراكز الثقل من الوضوح والإبانة إلى الإخفاء وكد الذهن، ومن الطبع والصنعة العابرة إلى إحكام الصنعة وتلوينات البديع التي اقتضاها العصر.

وقبل هذا وذاك فما العمود إلا بنية وهمية افتراضية توحي بأعراف المتلقي الضمني قائمة على وضع معايير (متعالية) على نص واحد، عائدة في مرجعيتها على المدونة الشعرية الكلاسيكية برمتها فهو يهدف إلى محاصرة الاختلافات بوضع القوانين والرواسم «في حين أن النص المفرد ممارسة تهتدي بقوانين اللعبة الشعرية دون شك ولكنه تعبير عن مهارة المبدع ونزعاته وأهوائه وتثبيتاً لحقه في العدول عن مألوف السنن والاختلاف عن الإجماع القائم»[31]، فالعدول حق شعري لإثبات مهارة الصوغ ولكنه مذعن في المدونة الشعرية الكلاسيكية لشروط الولائية المرتسمة في العمود أبواباً ومعايير.

ووجدنا أن عمود الشعر هو أعراف الكتابة و(القراءة) الشعريتين في آن، لأنه يتطابق تماماً مع مفهوم القارىء الضمني كما مرّ بنا إذ إن أي تغيير في الصوغ الشعري يستلزم تغييراً في نظام قراءته.

---

(30) جمالية الألفة: ص 210.

(31) نفسه: ص 129.

ومن السهل علينا أيضاً أن نقر بأن عمود الشعر هو أفق الانتظار الشعري الذي تشكل في ضوء تراكم النصوص الشعرية وطول المكوث عندها وتقليب صياغاتها، فـ(أفق الانتظار) وهو أحد المفاهيم التي أتى بها منهج القراءة والتلقي المعاصر ما هو إلا «نظام من الإحالات يتخطى النص المفرد المنجز إلى سنة في الكتابة مخصوصة تشكل ما ينتظر القارىء وجوده في نص من النصوص لحظة تقبله. . . فهو عيار ضابط لدرجة الانصياع لتقليد الكتابة في فن من الفنون ولدرجة العدول عنه»[32].

وإن هذا (العمود ـ المعيار ـ القارىء ـ الأفق) قد أسس على سبيل الافتراض نصاً افتراضياً انموذجياً تتمرأى فيه أبواب الجنس الشعري الغنائي العربي الكلاسيكي وهو خط حماية للتجربة المحدثة من الانفلات كما أراده نقاد الشعر آنذاك، وهو بما وضعه من حارس ضمني قد أرغم الشاعر إلى حد كبير على أن ينتمي طائعاً تارةً ومكرهاً أخرى إلى هذه البنية الولائية.

ومما تقدم تبين أن الهدف الأكبر للفصل هو محاولة إجراء مقاربة بين الطروحات النقدية الحديثة ذات الطابع التداولي المعاصر وأصولها أو تجلياتها البدئية في تراثنا النقدي. . . بافتراض مؤداه أن مادة كل علم سابقة لتنظيره وإن حقيقة الدور الحداثي للنقد تكمن في اصطناع عدد من الدوال الإصطلاحية للدلالة على الحقول المعرفية القارّة في دائرة نظرية الأدب بأركانها الرئيسة: (الباث / النص / المتلقي).

---

(32) نفسه: ص 71.

الفصل الرابع

أسطورة الأدب البرىء

قراءة نقدية في كتاب
«الثقافة والإمبريالية»
لادوارد سعيد

منذ زمن طويل أو منذ 1981 تحديداً، وبعد صدور كتاب الاستشراق، والرغبة في الكتابة عن هذا المفكر العربي الأنموذجي تلحّ في نفسي إلحاحا مزدوجاً يجمع بين الذاتي والموضوعي، والشخصي والمعرفي.

فالكتابة عن هذا النمط الصعب من أنماط المثقفين انسلاخ عن الوعي السائد المباح، وتماه في جوهر المعرفة (المختلفة) ذات العمق اليقيني المسؤول، الأمر الذي يستلزم انسلاخاً وتماهياً مجانساً.

ادوارد سعيد ذلك المفكر الذي تأبى نتاجاته التشرنق أو التخندق أو القولبة أو الاصطفاف في أي من أبواب المنهجيات والشعاب الأيديولوجية، أو أشكال الانتماء الموحدة إنه أنموذج الانتماء الحواري الذي يختلف ويتنوع، ويتطابق ويختلف، ففي تطابقه اختلاف، وفي اختلافه تعدد.

وتجددت الرغبة لديّ في الكتابة عنه مع الثقافة الإمبريالية، ووجدتني في حيرة حول زاوية التناول والمراجعة، فالكتاب منظومة معرفية تجمع بين الأنساق المتشابكة المكونة لبنية الثقافة العميقة ببعدها الأيديولوجي ـ الإنساني المزدوج المنتمي إلى الإنسانية ـ واحة حضارية ـ لا إلى هيئة إنسانية ما مهما بلغ شأوها.

ولعل ما استقر ذهني عليه هو مراجعة الفضاء النقدي الذي يتحرك في (سديمه) ادوارد سعيد، ووجدته يتناوب بين التحليل النقدي للنصوص السردية، وبين ردها إلى محضنها الثقافي الكبير الذي يتشكل من تعددية معرفية هائلة يضبطها، ويتحكم فيها، ويسيّرها، المحرك الأيديولوجي كما سنرى.

ويتم هذا كله في ضوء منهج تأويلي تزدوج فيه (البراءة القرائية) و(الكتابية)، فالنص المكتوب لديه (ومن ثم المقروء) هو نص منتم بالضرورة وبالفعل فلو كان هذا الانتماء ـ طبقاً لرؤية سعيد ـ لسطح الورقة لانعدمت فرصة تأثيره وبقائه، فالقراءة النقدية تؤول ثنيات وفجوات الكتابة وصولاً إلى المقصدية المسكوت عنها في سطوح الكتابة الفنية المضللة التي تدمغ بمجازها (السردي) الوجه الأيديولوجي المراوغ.

وكان صوت، الثقافة والإمبريالية، بعد هذه الثنائية المتشاكلة والمتضادة ـ في آن ـ قادراً على قهر وتقويض أسطورة الأدب البريء (المعقم)، على حد تعبيره، من جرثومة الانحياز.

ولعل المعادلة التي راجع في ضوئها سعيد منظومة تصوراته ترى أن كل انتماء هو انحياز بالضرورة، وأن ما يسعفه بالموضوعية هو حواريته القائمة على تعدد أصوات الرؤى ـ ووجهات النظر ـ وغياب سلطة المحور ومركزيته.

وصادر سعيد التجنيس النظري التداولي لمقصدية الأدب المتعارف عليه ـ نظرية الفن للفن والفن للمجتمع ـ وأحل محلها **الثقافة المهجّنة المتناصة** ـ بالمفهوم الإشكالي للهجنة والتناص لديه.

إن كتاباً من مثل ـ الثقافة والإمبريالية ـ كتاب يصعب تصنيف أو

عزل المفاهيم والتصورات والأسس النظرية التي يشتغل عليها، فهي تنبث فيه ما بين تأريخ وسياسة وجغرافية وأدب وفلسفة ونقد... إلخ وهو كتاب مكتنز بذات إشكالية مهجنة بالمفهوم الإيجابي للهجنة الذي يؤمن بالشراك، والشرك بالثقافة الموحدة، والثقافة المهيمنة... ولعل أبرز رؤاه تتمثل في إنكار أسطورة الأدب البريء في ضوء ما ينوء به العالم من سيادة الفكر الإمبريالي ذي النزعة الاستخطاطية (الستراتيجية).

ويصعب أن نصنّف الكتاب ضمن خطوط الأدب المقارن ومنهجياته المعروفة في العالم من فرنسية أو أمريكية أو توفيقية أو سلافية، أو أدب عام... إلخ فالتشابك والهجنة والتوالد والتخالط والتمايز والطباقية والحوارية تفصح عن كونها ليست منظورات الكتاب حسب بل هي نسيج مرجعيات منهج سعيد النقدي نفسها على نحو عام.

ويقارب سعيد الطروحات التفكيكية أو (التقويضية) بترجمة أبي ديب التي تعمد إلى تعدد المراكز،(*) وتقويض نقطة الارتكاز الموحدة في التعبير عن النمط المتخالط للثقافة.

المفاصل المنهجية المشكّلة للكتاب:

وسنحاول فيما سيأتي مناقشة أبرز المفاصل المنهجية المشكّلة لكتاب الثقافة والإمبريالية، التي هي، وكما أسلفنا، تمثل أبرز ما يسم منهج ادوارد سعيد من مرتكزات أو مفهومات فكرية وما يتصل بها من مصطلحات خاصة به.

يعد مفهوم **التخالط الثقافي أو الهجنة** ـ أبرز مفاصل الكتاب المنهجية وهو المشع الرئيس لما سيليه من مفهومات ترتبط به ارتباطاً

إشكالياً، ويعني هذا المفهوم **حوارية الثقافة**. بمصطلح باختين التي ترفض فكرة المركز والهيمنة المونولوجية وتنبذ الأسس المعيارية القديمة في تقسيم وجهات النظر إلى كبيرة وصغيرة وسائدة ومسودة. . . الخ وإقامة البديل الرؤيوي لهذا كله القائم على التجانس الهارموني للأصوات المتضادة في بنية تشاركية موحدة وكبديل حداثي وإجرائي كبير الأهمية ينعي فيه دعوة صدام الحضارة التي يحاول متطرفون مثل صامويل هنتنغتن بثها في العالم (طبقاً لسعيد).

وترتبط بهذا المفهوم التعددية الثقافية التي تشكل هوية اليوم الحضارية، إذ هي لا تفضي بالضرورة دائماً إلى السيطرة والعداوة بل تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة، ولعل ما كرّس هذا المفهوم ما يعبر عنه الواقع الثقافي الحضاري في العالم الذي يرى فيه ادوارد سعيد تعبيراً صريحاً عن هذا الأمر فبسبب تجربة الإمبراطورية نجد أن الثقافات جميعاً، جزئياً، منشبكة إحداها في الأخرى وليست بينها ثقافة متفردة ونقية محض بل كلها مهجنة مولدة ومتخالطة متمايزة إلى درجة فائقة وغير واحدية وإن هذا ليصدق على الولايات المتحدة المعاصرة بقدر ما يصدق على العالم العربي.

وضمن هذا المفهوم الحضاري للتعددية والهجنة وجد سعيد أنه ضمن المقاومة الوطنية للإمبريالية نفسها في كل مكان تقريباً كان ثمة تيار نقدي أبصر المخاطر (الأشراك) الكامنة في القومية وقصد بهذا التلويح والإشارة إلى مصادرة مفهوم الانكفاء على الأنا والاحتفاء بفذاذة التراث، والفكر المفرغ من العمق الذي يدور، حول وفي، ايديولوجية قومية تقوم أيضاً على الهيمنة تحتفي بفذاذة التراث الأنوي القومي بطريقة بغيضة على حساب تراثات الآخرين.

ويعبر سعيد ضمن هذا المفهوم الإشكالي للتعددية الثقافية عن مفهوم ثقافة التقاطع ـ الذي أشاعه الاتجاه السلافي في الأدب المقارن وأثاره مؤتمر بودابست عام 1962 ونوقشت فيه قضية الاهتمام والعناية بالثقافات والآداب الصغيرة وتخفيف حدة المركزية الغربية والهيمنة الفرنسية والأمريكية آنذاك، ومن هنا يرى أن عالمنا هو عالم من المشاركة والثقافات المتقاطعة التي تمتلك علاقاتها ونزاعاتها من الثراء الفتّان ما يمتلكه التاريخ الإنساني عينه، ومن هنا بدت المنظومة الرئيسة في الثقافة والإمبريالية تتمثل في رفض الكتاب للفصل المطلق بين الأبيض وغير الأبيض.

يوصّف هذا الفصل أسطورة من الأساطير الآثمة للإمبريالية ذاتها، وضرورة تحول الوعي القومي إلى وعي اجتماعي إنساني واستفزاز المفاهيم الفلسفية للأعراض والجواهر.

وتبعاً لهذا فقد اجترح سعيد مصطلح **القراءة الطباقية** ـ في قراءة التراثات العالمية الذي يكاد يرادف الحوارية لدى باختين وعنى بها التعدد والاختلاف المفضي إلى التلاؤم والنظام ونبذ الهيمنة، والقدرة على سماع الأصوات المختلفة في آن واحد من غير تشويش شيفرة الإرسال، وعدم القناعة بالبعد الشكلي والجمالي للأدب كما سنرى، بل قراءة النص بفهم لما هو مشبوك (متضمن فيه)، الأمر الذي يرتبط بموقفه من المنهج البنائي المغلق وما تلاه في عالم صنعته الإمبريالية التي لم ينج منها شيء. إذ تنصهر هذه المقومات لتشكل منهجه في التعامل مع النصوص بما يتجاوز، وطبقاً لأبي ديب، المنهج الاستنوالي الصومعي المغلق وما يراه فكراً هزيلاً في ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، كما يتجاوز ما هو متأصل في التراث الفني للفكر الإجتماعي وللماركسية بشكل خاص من مفاهيم ساذجة وربط

انعكاسي للعمل الأدبي بسياقه الإجتماعي من جهة وقصور في تحديد السياق الفعلي للعمل الثقافي من جهة أخرى.

اختار ادوارد سعيد في، الثقافة والإمبريالية، للتمثيل على التجربة التأريخية للإمبريالية ثلاث امبراطوريات أو امبرياليات هي البريطانية والفرنسية والأمريكية تمتلك طبقاً لرؤيته تناسقاً وتماسكاً فريدين ومركزية ثقافية متميزة ولأن السرد، مادة الكتاب النصية، يشكل التراث غير المنقطع في هذه الإمبراطوريات بوصفه، أي السرد يلعب دوراً كبيراً في المسعى الإمبريالي... الخ من الأسباب التي يضعها سعيد موضحاً انتقائيته واختياره الواعي... وبعد هذا كله فالكتاب يدور حول الماضي والحاضر، حولنا وحولهم، على نحو حواري ينم عن التعدد والتعارض والانفصال وتتمثل لحظته في الفترة التالية لانتهاء الحرب الباردة، إذ برزت الولايات المتحدة بوصفها آخر القوى العظمى.

ومن هنا نجد أن تركيز سعيد على السرد في الإمبراطوريات الحديثة في القرنين التاسع عشر والعشرين ينسجم ونظرته النقدية الكلية التي تمثل علامة فائقة الخصوصية من حيث اكتمالها وتعددية منظوراتها. فالرواية لديه هي (شكل ثقافي) عظيم الأهمية قبل أن تكون شكلاً أدبياً لما تمتلكه من خصوصية نوعية تنفتح على استيعاب المنظور الحواري القائم على تعددية وجهات النظر والإشارات والتجارب وتلونها بآفاق مختلفة في طبيعة استيعاب الرؤى ما بين حوارية باختينية وأخرى مونولوجية قمعية، وما بين سطح جمالي سردي تخييلي ظاهر يقصد لذاته وبين مفهوم **صورة اللغة** الباختيني أيضاً، الذي لا تقصد فيه اللغة لذاتها فحسب بل لما تحمله من تصورات ورؤى بعيداً عن مفهوم **الحجرات المغلقة** الأسلوبي القائم

على عزل الأشكال الثقافية عن انتماءاتها بوصفها الفعالية الراقية المضروب عليها الحجر في محجر معقّم تماماً من الانتماء والانحياز طبقاً لسعيد نفسه، فقد بدت الرواية لديه المشروع الجمالي المثالي الذي يكشف عن علاقته بالمجتمعات المتوسعة في بريطانيا وفرنسا ومن ثم أمريكا.

ويمكن تلخيص أبرز ملامح منهج سعيد النقدي كما يتمثل في كتاب الثقافة والإمبريالية وعلى النحو الذي يصح فيه أن نجعل هذه الملامح هي ما يمثل منهجه النقدي بعامة كما أسلفنا في أول الكلام عن الكتاب، إذ إن هذه الملامح هي بمثابة العلامة المشكلة والمشخصة لحضوره النقدي في العالم كما أنها تمثل دواعي خصوبة الوعي النقدي لديه.

يرى سعيد أن لكل نص عبقريته الخاصة كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقريته، وبذلك فتح تلقي النص على آفاق خارجية وجد فيها النص الأدبي أو الأدب عامة ما هو إلا عنصر أو طرف أو مقوم أو نسق من أنساق الثقافة المترامية الحدود القائمة على تعددية حوارية هائلة من حيث التنوع في الأشكال والروافد والأنواع ومن حيث الانفتاح والمرونة والقابلية على التفاعل والتخالط والتشارك.

وضمن اشتراطات تلقي النصوص وقراءتها انكر فاعلية التعميم ورأى عدم جدواه فلا ينبغي لأية قراءة أن تعمم إلى درجة إلغاء هوية نص ما أو كاتب ما، وأن تضع القراءة في حسبانها إن ما كان مؤكداً أو بدا كذلك بالنسبة لعمل ما أو مؤلف ما قد يكون عرضة للخلاف فيما بعد، مما يرتبط بخاصية وعي ادوارد سعيد الحواري القائم على نبذ الواحدية وفسح المجال أمام الخلاف والاختلاف والإيمان بالنسبية العلمية.

وتتمة لهذه الرؤية وجد سعيد أن كل نص أدبي هو عملية رؤية للحظة واحدة وعلينا أن نقحم هذه الرؤية تجاوريا مع الرؤى التنقيحية المتنوعة التي استثارتها في ما بعد، وغير خاف أمر تلون نظرته بالأفق الطباقي الحواري التعددي والقناعة التامة بأن النص لا يمكن أن يحيا بانغلاقه على نفسه، فحتى الصوت الواحد يخضع لذبذبات متنوعة في آنات متباينة أو في الآن ذاته مع صداه كما أثار شيئاً من ذلك باختين وهو يدافع عن المبدأ الحواري في الأدب أو في الثقافة عموماً، وبذلك يؤمن سعيد بسقوط اسطورة الصوت الواحد وضياعها في الفضاء الحديث الذي يتلاطم في لجة الأصوات المختلفة.

وللتعبير عن ذلك أيضاً أكد سعيد وفيما وضعه من اشتراطات للقراءة النقدية الفاعلة دور القارىء الحقيقي المتمثل في قدرته على فتح النص على ما اندرج فيه من محمول ومضمون ورؤى وعلى ما أقصاه مؤلفه عنه مما يماثل ذلك من محمولات، أو رؤى مسكوت عنها يمكن الانتهاء إليها عن طريق ممارسة إجراءات القراءة النصية الحديثة الفاعلة القائمة على الاستعانة بحوارية الثقافة في ردم فجوات النص وملئها بما يعينها على الجلاء وإعادة تخطيط النص وهيكلته بغية الوصول إلى البعد الحواري المطلوب.

وفيما يتعلق بإنكار سعيد لاسطورة الأدب البريء وإجراء البنائيين حول النص المغلق يرى أن طريقته تتركز أولاً، ولا سيما في (الثقافة الإمبريالية) على أعمال فردية يقرأها أولا كنتاج عظيم للخيال الخلاّق أو التأويلي، ثم يجلو كونها جزءاً من العلاقة بين الثقافة والإمبراطورية، فهو يؤمن أن المؤلفين يتحددون بصورة آلية بالعقائدية (الأيديولوجيا) أو الطبقة أو التاريخ الإقتصادي. بيد أنهم يتأثرون إلى حد بعيد بتاريخ مجتمعاتهم يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ

وبتجربتهم الإجتماعية بدرجات متفاوتة.

إن الثقافة لديه والأشكال الجمالاتية التي تنطوي عليها لتشتق من التجربة التاريخية وهي في واقع الأمر إحدى الموضوعات الرئيسة في هذا الكتاب.

ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن سعيد يقلل من شأن المهيمنات الجمالية الرئيسة المشكلة لماهية الأدب، بل على العكس تماماً، فقد ألغى نهائياً ما يسمى بالتجربة المباشرة أو الإنعكاس للعالم في لغة النص، فلقد تأثرت انطباعات كونراد مثلاً عن أفريقيا، في (قلب الظلام) بشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية وبالكتابات عن أفريقيا، فما يقدمه في قلب الظلام هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تفاعلاً خلاّقاً إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه وعبقريته الخاصين المتميزين.

وبذلك نجد تعمق المبدأ الحواري في أفكار ادوارد سعيد النقدية وتغلغله في نسيج المنهج النقدي الذي يدرس به الأدب ويراجعه في ضوئه وبدا ليس غريباً ولا متناقضاً ولا متنافراً هذا القران الثلاثي الرؤوس بين، التاريخ والسياسة والمجتمع، وما يمكن وما هو متاح في فضائه من اشتقاق مفهومات نقدية متعاضلة ومتراكبة للأدب تستند إلى هذه الرؤوس على نحو متكافىء تخرجها عن كونها مكونات سياقية خارجة عن بنية الأدب فضلاً عن الطبيعة الجمالية للأدب بطبيعة الحال.

فالتاريخ ينطوي على مفهوم أدبي إذا ما نظرنا إليه على أنه تاريخ الأنواع الجمالية وتحدرات القوانين الجمالية المتلونة بلحظات العصور التاريخية، وتراكم هذه القوانين المكونة لنظرية الأدب عبر العصور،

مما يشكل ذاكرة النصوص الأدبية، وتاريخ تلقيها الذي يمثل أفق التلقي بمصطلح منهج القراءة والتلقي.

وتخرج السياسة طبقاً لهذا القران أيضاً عن جانب الأيديولوجيا وأنظمة الانحياز المتعارف عليها إلى كونها تشكيل حواري متعدد وغير واحدي يقتنص منه الأدب اشكال الرؤى ووجهات النظر ضمن أفق الثقافة والإمبريالية، بوصف الأدب البنية الملائمة القادرة على حمل الدلالات المباشرة والخبيئة ضمن مبدأ إنكار الكتابة البريئة وما يمكن اشتقاقه من تجنيس أدبي لأدلجة الأدب وتسييسه في درجات وسطوح متباينة تتيحها طبيعة الأدب الملغّزة والمشفّرة.

أما اجتماعية الأدب فتتلون في هذا القران بلون حواري جديد، لا يعبر الأدب فيه عن الدوائر الصراعية في حركة المجتمع طبقاً للمفهوم الإنعكاسي (الماركسي) وإنما بوصفه اشتجاراً بين كيانات فردية واجتماعية يقوم على التعدد والتنوع ويستعير أشكاله من طبيعة ذاتية جمالية أولا واشكال تعبيرية غيرية ثقافية، مجاورة في العصر أو عبر العصور ثانياً لخلق استعارة غير مباشرة عن الصراع، ومفهوم اجتماعية الأدب، ينزلق فيها ما هو مباشر لينداح في ما هو دنيوي وإنساني معبراً عن سجال في النظم الإجتماعية والمعرفية المتنازع على موضع الصدارة والهيمنة العالمية فيها.

ومما تقدم يتيح هذا كله تسمية منهج نقدي جديد من المناهج النقدية النصية الحديثة فضلاً عن المعروف منها نصطلح عليه بـ(المنهج الحواري النصي الحديث) كان أول من اجترحه وابتدأ به هو (باختين) ولكن الفضل الأكبر في ترسيخه وإكسابه آفاقاً حضارية متنوعة ومتعددة الانتماءات كان لادوارد سعيد، ولا سيّما في كتابه الثقافة والإمبريالية. . .

الفصل الخامس

شعرية الثبات
ـ قراءة في شعر نازك الملائكة ـ

لا يمكن حين نزعم الإفادة من الإجراءات النصية النقدية الحديثة تطبيقها على نحو حرفي يقترب من الأداء الميكانيكي الجاهز، فلا شك في أن نقداً كهذا لا يعدو كونه نقداً إجرائياً محضاً لا يأخذ بحسبانه المتغيرات النصية والسياقية المتباينة، بل المتضاربة، التي لا يصلح معها تقديم تصور إجرائي مركّب يستوعبها جميعاً محدقاً ببناها وميهمناتها الأسلوبية.

ولعلنا نجد في نص نازك الملائكة ما يبدو منسجماً إلى حد كبير والإجراء البنائي والأسلوبي المحايث، فكأننا وقصائدها بإزاء قصيدة واحدة تحمل عناوين وتسميات متغايرة... أو هي بنية موحّدة الانساق والتشكّلات الأسلوبية منذ بواكيرها الأولى، ولا يعني رأي كهذا إطلاق التعميمات الإنطباعية على نحو يمسح فواصل قولها الشعري ويدمغ مقاطع خطابها بحالة الحكم المسنون طبقاً لانطباع مبهم!!

وعلينا أن نصرف وعينا عن هذه الحالة وتهيئة أو تحضير منظور الرصد الوصفي للتمثيل على المهيمنات الأسلوبية في نص نازك

(*) تنظر في القصائد المدروسة: نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة المجلد الأول والمجلد الثاني، دار العودة، بيروت 1986.

الملائكة على نحو يلاحق صيغها وتجاوب الأصداء فيها، لنرى مدى قصر المسافة بين الدال والمدلول، وتكسير الفواصل بين الداخل والخارج، وشحذ الوجدان بكثافة عدمية عالية، ولنلمح تعدّد العناصر التعبيرية من دون أن تتنوع أو تتحول، وضعف التماسك الدلالي للنص ضمن أنساق الالتفات الرومانسية صوب الأشياء وحركة الطبيعة.

وإذا ما أردنا انتقاء نص يصلح للبعد التزامني وتسكين الإبداع في آن نجد أن نص نازك ينسجم مع هذا البعد فهو نص متصالح مع ذاته تأريخياً، بل نجد أنّ التأريخ يندّ ويتحرك خارجاً عنه فهو ينأى عن المتغيرات السياقية إلا بوصفها وقائع ليس إلا، أما التشكّلات البنائية لنص التخيل فهي محكومة بأنساق لا ندعي جمودها وثباتها عند نمط واحد أو محددات بعينها، ولكننا نستطيع المغامرة بالقول إنّ أنساق التحول الشعرية لا تعادل ولا توازي أنساق الثبات ولا نذهب بعيداً إذ نجد أنّ أنساق الثبات تتفوق على أنساق التحول البنائية لديها، فكأنها قد قالت كل شيء شعرياً مرة واحدة، وفي كل مرة يفتح نصّها فمه لا يقول شيئاً كبيراً جديداً بل هو يؤكد ما قاله سابقاً أو يقوله بنغمٍ إيقاعي جديدٍ ولِمَ لا ما دام النغم قسيماً للدلالة في الشعرية؟!

فلم نلمس ونحن نتأمل نصها قرائياً عدداً من العلاقات البنائية الكثيفة التي يتطلبها تطوّر التجربة النصية وتجدّدها أو تطور الفاعلية اللغوية وتناميها.

فشعر نازك يرسخ نحوية عالية ودرجة إيقاع مرتفعة ولكنه يسجل انخفاضاً في عدد العلاقات البنائية وتنوعها وفي درجة الغرابة والتكثيف الشعريين، لأنه يند عن الانزياحات الدلالية الكبيرة وحالة التشتت

الدلالي المطلوبة لإذكاء طاقة الشعرية.

ولعل ما أدى إلى هذا كله هو شدة الاتكاء على العمود الشعري الصياغي الكلاسيكي على الرغم من رومانسية التجربة والرؤى، مما تمثل في قصر المسافة بين الدال والمدلول والحرص على المراوحة الانزياحية في أرض دانية القطوف، وشدة الانصات إلى صوتي الوزن والقافية فضلاً عن الخضوع إلى عدد من اللوازم الأسلوبية التي تعد من باب لزوم ما لا يلزم في الشعر الحديث، كالنظام المقطعي القائم على التوازيات الدلالية، والتقفية، والتجنيس الداخليين. . . إلخ مما أفضى إلى وسم شعر نازك بشعرية الثبات التعبيرية كما سنرى.

وللتعبير عن هذا كله سنحاول الإدلاء بما ترشح لدينا في نص نازك من بنى لسانية أسلوبية ذات طابع مهيمن أو سيادي على المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية على نحو يؤمن بتضافر هذه المستويات في نقطة النص المحرقية.

وسنحاول إرجاء ما هو جاثم في ذاكرتنا النقدية في الجانب التداولي لنص نازك ـ إلا بقدر درجة حضوره في النص ـ من رومانسية شديدة التمثل ضمن سطوح متناظرة سوداوية طوباوية، وتمترس وراء اقنعة الطبيعة، وانشطار الذات أو الأنا على نفسها في تمثل الآخر، والسطوح الملساء للنص، والرمزية ذات الأبعاد القريبة من السطح: . . إلخ وعلى المستوى التداولي أيضاً مما يمكن عدّه شخصياً ـ إلحاداً في البواكير الأولى تجسّد في نصوص ذاتية مضخمة الأنا ثم تحولاً إلى الالتزام والإيمان تبدّت في ديوانيها الأخيرين: يغير الوانه البحر، والصلاة والثورة.

ويبدو لي أنّ بنية التراجعات بنية سايكولوجية مهيمنة على شخصية

الملائكة، إلا أنَّ هذه البنية لم تتمثل في شعرها الذي يتسم بالمحافظة والثبات بالقياس إلى تمثّله في نقد نازك الملائكة مما هو معروف.

وسنصب اهتمامنا وتحليلنا على دواوين نازك التي تضمّها المجموعة الكاملة بجزئيها الاثنين لأنها تمثل لدينا قمة ما وصل إليه نص نازك، فدواوينها الأخيرة لا تعدو كونها ابتهالات وأدعية ذات طابع مغاير من ناحية الدلالة أو المستوى الدلالي، حيث يغلب عليه سجال النمط الموحد، أمّا على المستويين الآخرين الصوتي والتركيبي فنلحظ تراجعاً واضحاً لحساب الذات المبتهلة.

ـ المهيمنات الأسلوبية في نص نازك الملائكة ـ:

وفي قراءتنا لدواوين نازك ضمن فضاء المجموعة الكاملة نجد أنَّ أول ما يطالعنا من قسمات شعرية نازك **هيمنة بنية النداء** ذات السمة الخطابية العالية الذي لا يفارق أو ينزاح عن مقصديته التركيبية لديها لينفسح على مديات تفارق أصله الوضعي.

ومن الممكن أن نضع أفقاً دلالياً مهيمناً على هذه البنية ذا طابع تداولي رومانسي في كون المنادى كائناً وهمياً ينشطر عن ضمير المتكلم (أنا النص)، ففي اللحظة التي قد يوهم فيها النداء بالحوار والتعددية نرى انكفاء هذا البعد على نفسه، فنجد أنَّ أغلب أنسجة النداء منسوجة بخيط واحد هو خيط الأنا حيث طغيان ضمير المتكلم، والمخاطب المنشق عنه للتعبير عن منظور واحد لا يتم التجاوز عنه أو تعديته.

ونلحظ كذلك حالات تقمص ذكورية، فالقصائد تسبح في فضاء رومانسي صنّفه نقاد الشعرية الحديثة بأنه يمثل الشجن الرومانسي المثالي الذي يتمدد في فراغ مطلق ويصطنع أمثلة منطوية على الذات،

تعيش في المطلق وتتوهم المثال[1].

ومن المهيمنات الأسلوبية أيضاً ما نصطلح عليه **بشعرية الترديد أو الترجيع**، إذ نلمح في قصائد نازك ميلاً كبيراً إلى الترديد والتكرار على صعيدي الصوت والتركيب النحوي تارة، والتكرار الدلالي تارة أخرى مما يجعل القصيدة تعاني من درجة خطابية عالية تفضي بها إلى مبارحة أجواء اللامتوقع أو الغرابة الشعرية التي هي شرط لا تتنازل عنه بنية القصيدة الحديثة، فتسير أغلب القصائد في شعاب معبدة أكثر من مرة ومرات مما يجعل بعض نصوصها تسقط في النمطية والمعاودة والإملال.

ومن المهيمنات الأسلوبية الأخرى على نص نازك **ضياع نقطة المركز أو البؤرة الدلالية المشعة أو النواة للنص** فيصعب أن نتلمس جذوة دلالية تشع منها مسارات القصيدة فلا وجود لحجر بناء مركزي يضاهي، حجر سنمار، بل هو رصف يقوم على التوازي المستمر والترديد والترجيع، فمهما رفعنا من طبقات البناء فلن يؤثر في بنية القصيدة دلالياً ولا في درجة الشعرية التي حققتها **بنية الاستهلال في القصيدة غالباً**.

ويمكن لذلك أن نصنّف شعريتها إذا جاز لنا التصنيف في المستويات البنائية بـ(شعرية الثبات) أو (الشعرية التعبيرية) أو (الشعرية الخطابية) وما يمكن أن يشتق ضمن هذا التصنيف من مفهومات صغيرة تندرج تحته كمفهوم شعرية الاستهلال، وترجيع الخواتيم على المبادىء. . . إلخ.

---

(1) ينظر: د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت 1995، ص 127.

وضمن شعرية النوع نلمح انضباط نص نازك داخل التوصيفات البنائية للشعرية الرومانسية من نحوية عالية ودرجة إيقاع مرتفعة، وقصر المسافة بين الدال والمدلول، وقلة التشتّت والكثافة الدلالية[2].

وضمن هذه السياحة الوصفية في نص نازك.يبوح المعجم الشعري لديها في اختياراته اللسانية بكونه معجماً رومانسياً لا يبارح مفردات الحزن والأسى والشجن والبكاء والألم والليل والظلام والدموع والأشواك. . . إلخ ولا يستثمر معجمها اللوني من ألوان الطبيعة الرومانسية التي تملأ أغلب قصائدها سوى اللونين الأسود الأبيض وما يتركب عنهما من رمادية النظرة وسوداويتها.

ونلحظ على أزمنة نصها غلبة الزمن الملحمي فللماضي حقيقة الحضور ويمتد هذا الماضي ليعتلي صهوة الحاضر ويبتلع المستقبل.

أما أمكنة النص فهي أمكنة الرومانسيين التي نألفها في نصوصهم كالأرض والقمر والنجوم والشمس. . . إلخ وهو مما يصطلح عليه بأمكنة الفضاءات المفتوحة.

أمّا (منظور) نصها فهو ما يمكن وصفه بالمنظور المونولوجي الذي يفرض هيمنة الصوت الواحد، واقصاء الآخر إلاّ بوصفه جزءاً من الأنا إذا ما استعرنا مصطلحات تحليل النص السردي إيماناً بما يتمثل في النص الحديث من تناص، أو تنافذ أجناسي في الخصائص والمكونات الأسلوبية.

افترضنا بدءاً أننا سنقارب نص نازك في ضوء استعارة آلية الإجراء البنائي ـ الأسلوبي القائم على النظر إلى نص نازك بوصف بنية محاثية

---

(2) ينظر: نفسه، ص 21 وما بعدها.

مكتفية بذاتها قائمة على البعد الآني التزامني، ومن هنا سيكون للبعد التأريخي حضور بمقدار انفتاحه على التطوّر الداخلي للبنية، فضلاً عن إفادتنا النسبية من المداخل السياقية في توجيه المهيمنات الأسلوبية على نص نازك.

قراءات نصيّة:

يطالعنا نص **(مرثية للإنسان)** برؤية شعرية تفتتح لسانياً بالتساؤل الإنكاري الذي يلخص سدة النص ولحمته ويردّد موضوع نصوص الشاعرة الأثيرة (الذبول) والمطارد السري الخفي (الموت) والتجلّيات اللسانية لهذا كلّه المتمثلة بترديد وترجيع صوت السؤال المخنوق، الذي لا يغتني بتعددية حوارية تظهر لنا حرارة المواقف المعروضة على نحو يقوم بتشعير الذات وانفلاقها إلى متغايرات مما يدعو إليه نقاد الدراما[3]:

يقول النص:

أيُّ غبنٍ أن يذبلَ الكائنُ الحيُّ ويــذوي شــبــابُــهُ الـفـيــنــانُ

وبعد هذا مباشرة نلحظ ثمة تحولاً مباغتاً من هذا التساؤل الإنكاري العدمي الذي يضعنا في قلب مشكلة الزوال وأيقونتها (التجريدية) المتمثلة بالموت إلى مراتب الحسية المحوّلة للموقف الوجودي من سمته التجريدية العميقة إلى مسمياتها السطحية التي تسطح الدلالة، وتخمد جمرة المركز بركام تقريري يتحول فيه ـ سؤال الوجود ـ من نقطته المحرقية إلى جرجرة الجثمان، من التجريد

(3) ينظر: نفسه، ص 52.

الفلسفي إلى الحسّي الفاضح على نحو سوداوي قائم:

ثم يمضي به محبُّوه جثما ... ناً جفته الآمالُ والألحانُ

* * *

ويُنيمونَه على الشوكِ والصخـ ... ـرِ وتحتَ الترابِ والأحجارِ

ومن ثم يعيد النص إحياء الميت وما كان من التمثيل بجثته بوساطة تقنية (الاسترجاع) التي سنلمح احتفاء نص نازك بها مهيمناً تركيبياً ودلالياً:

ذلك الميتُ الذي حملوهُ ... جثةً لا تُحِسُّ نحو القبور

كان قلباً بالأمس تملأه الرغـ ... ـبةُ والشوقُ بين عطرِ الزهورِ

ولا يسير النص في شعاب دلالية كبيرة بل يدور في حركة اصطناع مجازية مستمرة، تتحرك في لعبة إضافات مجازية ظاهرة تتراوح بين التشخيص والتجسيد والأنسنة ولا تطوف بعيداً في علاقات إسنادية غير مألوفة: الوحدة المريرة، حكم الديدان، الحزن المسكين، الجسم الغبين، الوجود الفاني... إلخ.

وضمن شعرية العودة إلى المبادىء والانكفاء على بنية الاستهلال يعود النص إلى ترديد الأسئلة الوجودية التي لا تفارق سطوحها الموجودة:

فيم جئنا هنا؟ وماذا يعزيـ ... ـنا عن العالم الذي قد فقدناه

ليت حواءَ لم تذُق ثَمَر الدو ... حةِ ليت الشيطانَ لم يتجنا

ويبرز هنا التكرار الدلالي إلى حد يقترب من الاستنزاف ولا يستطيع النص ابتداع أشكال أو ثمار دلالية ناضجة تغري بالتهامها، فلا مجال لتشتت المنظور القريب هنا من النثرية والسابح في دائرة

المعتاد، والسائح في مألوفاته، فآدم هو آدم وحواء هي حواء، ولعبة الخطيئة تعيد نفسها شعرياً بإيقاع عال يعوّض عن تكرار جمرة الدلالة ومكمنها، إذ لا يستطيع النص أن يبتدع شعاباً دلالية غير مألوفة أو انزياحات بعيدة تمنح النص حيويته الشعرية المرادة بأن تغرّب لنا ما نعرفه أو تعرفنا بما لا نعرفه.

ويبقى النص مستجيباً لشجنه الشعري الداخلي تاركاً وراء ظهره فرضية تحصيل الحاصل، وأحادية الفواعل النصية، ليمارس حضوراً مكثفاً للإيقاع الوزني المجرّد الذي لا ينم عن فائض دلالي كبير، ويبقى النص محافظاً على النحوية العالية التي تحرص على تسوير الشعر بانتظام قالبي قواعدي واحد، وطبيعة محافظة تتسم بالسيطرة والتسيّد على درب التخطي والتغيير.

ويختتم النص ما افتتحه من دائرة عدمية مغلقة بدت فيها المسافة بين الدال والمدلول لا تكاد تتجاوز الخطوة أو الخطوتين، والأشياء فيه، أي النص، تنهج نهجاً تعبيرياً مباشراً تتعدد فيه الدوال دون أن تتنوع الدلالات أو تتحول عن مقاصدها الوضعية ليعود النداء إلى ممارسة دور التعجب والاستنكار والاستفهام الإنكاري في انسياح يجده النص مباطناً لتجربته التعبيرية، ولنسمعه مخاطباً الشقوة بالحياة في آخر القصيدة:

يا لَظلمِ الأحزان ما سلم الأطـ ـفالُ من أسرِها ولا الشُبّانُ

كم وليدٍ يبكي وما تعلم الأمُّ لماذا يبكي وما الأحزانُ

ونكاد نلمح ما شخصناه من محددات أسلوبية على بنية هذه القصيدة شاخصاً من دون تغيير يذكر على كثير من قصائد هذا الديوان (مأساة الحياة)، مما يدمغها بطابع نمطي منها على سبيل التمثل لا

الاستقصاء: (أنشودة الأموات) و(مأساة الأطفال) و(آلام الشيخوخة).

مما يجعل أمر تصنيف شعريتها بالأسلوبية التعبيرية المباشرة أمراً ممكناً وسنلمح آفاق ترسيخه ونحن نمضي مع نصوص الشاعرة في دواوينها اللاحقة مع شيء من الانفتاح الأكبر على متطلبات الأداء السردي أو الدرامي.

ففي ديوان (شظايا ورماد) يبرز نص **(الخيط المشدود في شجرة السرو)** ليؤسس لمحددات سردية جديدة في نص نازك المتسم بالغنائية المفعمة بالشجن الرومانسي في جانبها الدلالي، وبالشكل الأسلوبي القائم على طغيان ضمير الأنا وتحولاته المرآتية اللسانية، إذ تغلب بنية الاستفهام والنداء والمناجاة والأسئلة التجريدية التي تبتلع أجوبتها في فضاء عدمي واضح تكون الذات فيه محوراً وموضوعاً وخطاباً صارخاً.

يفتتح النص بوصف مشهدي يغلب عليه النفس التفجعي الذي يسير على نحو متدفق داخل دائرة النص الكبرى، إذ تطغى الأوصاف أو المحددات اللسانية المستعارة من معجم الأحزان: الأسود، المظل، الدياجي، المدلهم... إلخ على بنية النص منذ مستهله. إذ يؤسس المشهد السردي الذي هو افتتاحية النص لحكاية يسردها راو، ومحورها أو المروى فيها هو (حكاية) الخيط المشدود في شجرة السرو.

في سوادِ الشارع المُظلم والصمتِ الأصمّ
حيثُ لا لونَ سوى لون الدياجي المدلهمّ
حيثُ يُرخي شجرُ الدُفلَى أساهُ

ثم يقول النص بعد بنية الاستهلال السوداء:

قصةٌ حدّثني صوتٌ بها ثم اضمحلا

وتلاشتْ في الدياجي شفتاهُ

ليفصح النص بذلك عن موت السارد فصوته قد اضمحل وتلاشت في الدياجي شفتاه كناية عن موته، وتلاشي صوته، فما الذي يفضي إليه سرد من غير سارد؟!

ومن هنا نجد أن النص سرعان ما يتخلى عن بنيته السردية ويسحب منا توهمنا بوجودها، إذ إن هذا المشهد لا يلبث أن ينطفىء ليتحول إلى انثيالات غنائية يغلب عليها، ضمير الأنا، وتنشطر الذات على نفسها انشطاراً مرآتياً.

وفي شكل هذا النص وبنيته يؤشر هذا النص كما أشّرت نصوص قبله وبعده غلبة التشكيل المقطعي على نصوص الشاعرة، وتبلغ مقاطع هذا النص سبعة مقاطع.

وفي المقطع الثاني نجد أنّ الذات الرومانسية تبتلع صوت الآخر وتستبطنه في لبعة الأسئلة والأجوبة (الذاتية) وعلى نحو أدق افتعال الأسئلة وافتراض وجودها ووضع مصائرها في إجابات أحادية جازمة مع اضطراب في حركة الضمائر بين المخاطب والغيبة والمتكلم:

قصةُ الحبِّ الذي يحسبه قلبكَ ماتا (أنت)

وهو ما زالَ انفجاراً وحياةً (هو)

وغداً يعصرُك الشوقُ إليّا (أنا)

وتناديني فتعيى، (أنت)

ثم نلحظ ما تتسم به القصيدة الرومانسية من تشكيل يقوم على الالتفات، والالتفات الرومانسي تستلبه حركة الأشياء والطبيعة فيلتفت

إليها في لعبة تشقيقات وتنويعات لتضيع الثيمة المركزية للنص فنجد تغييباً واضحاً لحكاية الخيط، والمناجاة، واسترجاع الذكريات، ليلتفت النص صوب الليل:

ويراكَ الليلُ في الدَرْب وحيدا

والشارع والدفلى:

ويراك الشارع الحالمُ والدُفْلى، تسيرُ

وتنشطر الذات هنا أيضاً لتمارس لعبة الالتفات الرومانسية حول نفسها أيضاً في هيام نرجسي طاغ يتعشق التوكيد:

وأنا نفسي أراك

من مكاني الداكن الساجي البعيدْ

ثم تلتئم (الذات ـ الأنا) مع الآخر المنشطر افتراضياً عن الأنا ليعودا إلى الالتحام من جديد:

بيتنا حيثُ التقينا

عندما كان هَوانا ذلك الطفلَ الغريرا. . . إلخ

ويمارس النص مع حركة الالتحام هذه تقنية الاسترجاع السردية ليخلق تضايفاً بين المأساة المتمثلة بالموت وعالم الطفولة البريء فيعود بنا النص إلى الطفولة حيث كان الالتحام حاصلاً، وبتداولية رومانسية مباشرة نلحظ الميل الصريح إلى تحقيق العالم المثالي الذي يجسده عالم الطفولة، حيث البراءة وتصفيف الأشياء بجديلة الفرح المفقود لاحقاً.

وفي المقطع الثالث يبقى النص محافظاً على فضاء الاسترجاع القائم على فعل التذكر ليسحبنا إلى الفضاء السردي من جديد، وليظهر

الوصف مؤطّراً لبنية المكان المتمثلة في البيت بوصفه موطناً للذكرى في هذا النص، ولا بأسى في أن نذكر هنا أنّ البيت يمثل (أيقونة مكانية) تطغى على أمكنة نص نازك الملائكة وهذا ما سبقنا إليه الدكتور إحسان عباس(4).

«هاهو البيت كما كان هناك
لم يزلْ تحجبُهُ الدُفلى ويحنو
فوقَهُ النارنجُ والسرُو الاغنُّ
وهنا مجلسنا. . .
ماذا أُحسُّ؟

ليمارس المكان دلالة عدمية صارخة إذ يرسّخ دلالة التضاد المتمثلة بالبقاء والحضور للأشياء بإزاء الزوال والعدم الذي يطال ساكنيه.

إلا أن هذا التضاد وما يمكن أن يصنعه أسلوبياً من انزياحات تركيبية ودلالية لا يغتني، إذ إن هذا الإطار لا يلبث أن يتهشم بالانتقال المباغت إلى بنية الحضور بل الإمعان فيه بمباشرة الأسئلة الحاضرة:

ماذا أُحسُّ؟

ويبقى ترجيع صوت الحيرة غالباً على المقطع الذي يزخر بتعددية في الضمائر (موهمة) إذ إنها الأنا الرومانسية في انشطار مرآتي:

---

(4) ينظر: د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1978، ص 37 وما بعدها.

حيرةٌ في عمق أعماقي، وهمسُ

ونذيرٌ يتحدَّى حلم قلبي

وربما كانت. . . ولكن فِيم رُعبي

ويفيد النص أيضاً من تقنية المونولوج أو الحوار الداخلي السردي، ويرد في النص مسبوقاً بشكل الأقواس الكتابية أو بدونها أحياناً ومن اللافت للنظر أن الحوار يأخذ شكل المونولوج إذا ما افترضنا أنه لا يعدو أن يكون حواراً مع الذات صامتاً أو صائتاً:

«ها أنا عُدت وقد فارقتُ أكداسَ ذنوبي

ها أنا ألمحُ عينيك تُطِلُّ

.

وضمن بنية الاسترجاع والمونولوج والحوار الموهم يصعّد النص فضاء غنائياً تعجّ وتلجّ به تشكيلات الرومانسيين وهو الفضاء الحلمي:

أيها الحالمُ عمَّن تسألُ؟

إنها ماتتْ»

ولعل الحلمية هي البديل الأمثل أو التشكيل السردي الأيسر الذي يتيح لبنية القصيدة الرومانسية أن تتكىء عليه في الفيوضات السردية، لما يمتلكه من طبيعة سردية، إذ تتناثر فيه المشاهد، والاسترجاعات، والأزمنة، والأمكنة، والشخوص، بحركية مباحة لا متناهية وبحرية شعرية، فإذا بكل ما مضى حلم لحالم يتذكر ليعيده إلى واقعه صوت يقول:

إنها ماتت

لتصبح هذه المفردة (مفردة الموت) المولد الدلالي لما سيلي من النص، مع الانتباه إلى ما سجّلناه آنفاً من هيمنة هذه المفردة على معجم الشاعرة الدلالي المنسجم مع مفردات الشجن الرومانسية الأخرى التي يغترف منها، إذ يفصح عن ذلك أي مسحٍ مضموني عاجل لعنوانات قصائد الشاعرة وثيماتها البارزة(5).

وتصبح هذه المفردة فاقدة لحرارتها الدلالية ما إن تفقد صدمة التوقع لتتحول إلى مولد لساني بارد يقوم على التكرار، ولعل ولع النص بترديد صوت (ماتت) يقع جزءاً من الولع الأسلوبي المهيمن على نصوص الشاعرة المتمثل في نزعة التقفية الداخلية، والترديد، والترجيع، التي تطغى على نصوص الشاعرة وتستلزم دراسة صوتية متفرغة.

وبقي لنقول في ختام هذا النص أنه يختتم ذاته بتشكيل (الالتفات) الشيئي الرومانسي الذي أشرناه سابقاً والذي يقوم غالباً على طابع التشخيص والأنسنة واشتراك مفردات الطبيعة مع ذات النص (الشاعرة):

ويراكِ الليلُ تمشي عائداً

في يديكِ الخيطُ والرعشةُ، والعِرقُ المُدَوّي

(5) ينظر: د. ضياء خضير: التشكل التأريخي الكاذب، دار الكرمل، عمان 1996. ص 109 وما بعدها، ونلمس في مقالة (الموت في شعر نازك الملائكة) مسحاً مضمونياً لعنوانات قصائد نازك انتهى فيه إلى هيمنة (موضوعة) الموت عليها ومحاولة تبرير ذلك سايكولوجياً.

«إنها ماتت. . .» وتَمضي شاردا

ولعل التداولية الرومانسية أَو أُفق التوقع الرومانسي يشي بأن يحافظ المحبوب على ذكريات الحبيب الشيئية، ويمنحها بعداً أيقونياً لأنها، أي الأشياء، تمتلك توقاً خاصاً في نفس الرومانسي، ولا سيّما، حين ترتبط بتجربة الحب. إلا أن أفق التوقع لنص نازك يخيب بأثر سوداوي عدمي، فالحبيب في خاتمة النص يعبث بالخيط ويطويه حول إبهامه بعبث وعدمية ظاهرة وسخرية مرة واستلاب أمام الموت:

كلُّ ما أبقى لك الحبُّ العميقْ

هو هذا الخيط واللفظُ الصفيقْ

لفظُ «ماتت» وانطوى كُلُّ هتافٍ ما عداهُ

وبهذه الخطابية الغنائية العالية يقطع النص آخر خيط يربطه بدورته السردية الموهمة بالدراما وبتعدد الأصوات. وبقي أسير صوت درامي وحيد لم يتعمق.

ومن ديوان قرارة الموجة نختار قصيدة **«الشخص الثاني»**:

ويبدو العنوان (الشخص الثاني) حاملاً لضرب من التوقع قائم على التعددية الدرامية والحوارية الظاهرة، ولكننا سنلحظ أن الشخص الأول في هذا النص إنما يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب (الشخص الثاني) ليحكم إيجاد منظور ملائم لتصوراته المثالية يختزل تعددية الوجود إلى بعد أحادي، ويبدو أننا لن نعاني عسراً في الإدلاء بهذا، فالنص يُفتتح بالمحدد أو المستند اللساني (لو) التي تفيد امتناعاً لامتناع:

لو جئتَ غداً وعبرتَ حدُودَ الأمس إلى غدِي الموعودْ

وشدا فَرَحا بمجيئكَ حتى المعْبَرُ والباب المسدودْ

ولقيتك أبحث فيك عن المتبقّي من أمسي المفقودْ

إلى أن يقول:

وأطلَّ على روحي منك الشخصُ الثاني

ونجد أن النص يمارس لعبة تبادل الضمائر وترائيها ضمن غنائية حادة، إذ إننا لا نجد درجة صراعية من نوع ما تتضح في الأفكار والرؤى، وإنما هي الفكرة المثالية ذاتها تتمرأى في ذاتها، أو هي محض تصور لوجود متوهم يومىء إلى انشطار الذات على نفسها، فالشخص الثاني ظل للشخص الأول ولا نريد أن نتوغل في تحميله بعداً نفسياً أو دلاليا ما يركز على تضخيم الأنا أو فصام الذات النرجسية وإنما نبحث عن التجليات النصية لهذا الانشطار الذاتي للأنا إلى الـ(هو) أو الآخر أو الشخص الثاني:

سأبحث فيك عن الماضي في اطمئنان

فيفاجىءُ لهفتَي المتحرّى الشخصُ الثاني

فينشطر من شخص الماضي المفترض شخص ثان ينبثق من الذات وينخلع عنها ويواجه لهفتها:

وهناكَ على الوجه الحسّاس الحيّ الصمتِ أرى ظلّينْ

ومكانَ الواحد في عينيكَ المرهفتين أحس اثنيَنْ

ويقابلُني الشخصانِ معاً وسُدىً ارجو فصْل الضدَّين

ونجد حالة انشطار الواحد إلى اثنين تسم النص بجو كابوسي تنشطر فيه الشخوص شخصين، كأثرٍ من بُعد تداولي رومانسي قائم على الرغبة في التضخيم والتجسيد حتى ولو كان هذا على حساب حركة الدلالة في النص وشعريتها.

وكواحدة من مهيمنات نص نازك نجد تورط النص بالإخلاص لإيقاع الصوت حتى لو أفضى هذا إلى رتابة ثقيلة تملأ بنثريتها فضاء النص، فإيقاع الصوت لا إيقاع الفكرة يفضي في كثير من قصائدها إلى الوقوع في رتابة الترديد الدلالي غير المتنامي، والذي يصل أحياناً إلى حد الاستنزاف. وبؤرة الترديد في هذه القصيدة هي عبارة (الشخص الثاني) فهي محجر النص الدلالي إلا أنها لم تلبث أن تحولت إلى المحجر أو البؤرة الصوتية لا الدلالية للقصيدة، ولعل هذا قد تم بأثر من الولع بلعبة التنغيم أو التطريب الداخلية المترسخة في ذات الشاعرة والمحدقة بتصوراتها لطبيعة النظم الشعرية.

ونجد في آخر النص رغبة صريحة في إعادة الاتحاد، عودة الذات المنشطرة إلى نفسها بعد أن لعبت لعبة ترائي الضمائر، وتبادلها فنجد أنَّ النصف الثاني أو الشخص الثاني، بعد أن كان منبوذاً، أصبح متسيّداً حتى وإن كان متسماً بالحمق والبرودة والخبث والشيطنة بفعل من رغبة ذاتية مستسلمة لا صراعية، فالذات تقبل شطرها الآخر أو نصفها المفقود بأثر من نزوع روحي مبهم مهما كانت علله لنجد هنا قمة التصالح الرومانسي مع الذات التي تصل حدّ الاستلاب النرجسي:

ولمن أشكو هذا المخلوقَ الشيطاني

والأولُ فيك محتْه يدُ الشخص الثاني؟

ومن ديوان شجرة القمر نختار قصيدة **(ثلج ونار)**:

ونلحظ في هذا النص أن بنية العنوان تخلق ثنائية ضدية قائمة على الإيحاء بأن ثمة تضاداً حاداً سيغلف فضاء النص، ويوحي هذا التضاد بالافتراق بين محورين دلاليين متعارضين لا يمكن اجتماعهما، فاجتماعهما يؤسس أو ينمّي حضوراً دلالياً يستلزم الحوارية، والتبادل

بين سمات، أو محددات أو خصائص العنصر الأول (الثلج) وما يرمز إليه داخل النص وبين سمات، أو محددات، أو خصائص العنصر الثاني (النار) وما يرمز إليه داخل النص، وإذا ما أراد النص أن يخلق شعرية في هذا الصدد فلا بد له من التخلي عن مرتكزه الغنائي لإشباع الفضاء الدرامي القائم على التضاد بين ركني الدلالة، أما أن يحافظ كلّ ركن على ماهيته، وبما ينتمي إلى آلية تحصيل الحاصل والصيغ الجاهزة في التعبير فهذا يعني سقوط جمرة النص من محرقته الشعرية والإبقاء على الرماد الذي يلقم نار النص بحجر.

ينوء هذا النص وبما يماثل نصوصاً كثيرة من شعر نازك ببنى الاستفهام، والنفي والنداء، بغية الإيحاء بوجود حركة درامية فاعلة تنطوي عليها النصوص، ولا يمكن بطبيعة الحال التعويل على البنى التركيبية تعويلاً بنائياً محضاً من أجل استيفاء حدود الدراما، فلا تتمثل الدراما إلا حين يحترب النص احتراباً صراعياً تظهر فيه الدلالات وركائزها الفكرية، وهي تتبادل المواقع على نحو يسيّد من بعضها على بعض، خالقاً بناء مونولوجياً (بلغة السرد) أو يحاور بعضها بعضاً خالقاً بناء ديالوجيا، وهذا هو الأساس في شعرية الدراما، إنها الشعرية القائمة على تشتت المنظور وانفلاقه وتعدده وتمدده في شعاب متباينة تتبادل فيها الضمائر وتتوتر وتتماوج الرؤى والمواقف والأصوات.

يحاول نص (ثلج ونار) استعارة بنية سردية أيضاً تستثمر تقنية الحوار ولكنه يكاد يماثل حوار الصم فلا يسمع المتحدث إلا صوته فيعلو الضجيج، فحوار النص حوار متوهج إذ ينحسر صوت الآخر، ويرتفع صوت الأنا في مونولوج طويل نجد فيه صوت المتكلم مقطوعاً بضمير الشخص الثاني (المخاطب) ومتماهياً في ضمير الأنا:

تسألُ ماذا أقصدُ؟ لا دَعْني لا تسألْ
لا تطْرُقْ بوابةَ هذا الرُكنِ المُقفل

.

.

وهكذا نجد افتراضاً مستمراً مونولوجياً لأسئلة تجيب عنها (أنا) السائلة:

إن أنا كاشفتُك، إن عرّيت رؤى حبّي
وزوايا حافلةً باللهفةِ في قلبي
فستغضَبُ مني، سوف تثورُ على ذنبي

ويتخذ النص شكل الرباعيات ولا يكسر هذا النسق حتى منتهاه مما يخلق رتابة تركيبية، فالنسق تتحرك شعريته بمناورة بنية الثبات، وهو نحوياً يتحرك بين مستويي الثبات والنفي على نحو متقارب بين فعل ورد فعل متصوّر يصدر كلامهما عن الذات:

تـــــــــســــــــــأل لا لا تـــــــســــــــأل
إن كـــــاشــــفـــتـــك ســــتـــــثــــــور
اتـــــــقـــــــبّــــــلُ ســــأســــأثــــور... إلــــخ

وكواحدة من مهيمنات نص نازك أيضاً لا نجد انحرافات كبيرة يحققها النص بل هو يستكن في درجة نحوية عالية ولا يبارحها في مستويات الصوت والتركيب، فضلاً عن الدلالة التي يمكن اعتبارها حاصل جمع المستويين السابقين.

وقلنا آنفاً إن عنوان النص خلق أُفق توقع قرائي يترقب المقصود (بثلج/ ونار) وإلام يشير هذا التضاد الظاهر على سطح النص وما نلبث أن نكتشف الربط الآلي الذي يقترب من النثرية أو الأداء العامي

حين نصف شخصاً بالحرارة فنقول عنه إنه ناري الطبع، والعكس عندما نريد وصفه بالبرودة فنقول عنه إنه مثل الثلج، ولا نجد أن النص استطاع تحويل هذه الآلية الدلالية المباشرة إلى كون دلالي شعري جديد غير متوقع، بل على العكس فقد كرّسها تماماً مما يرجح ويرشح المهيمن الدلالي الواضح الذي يبوح به نص نازك القائم على (آلية تحصيل الحاصل) مما أشرناه آنفاً.

ونجد في المستوى التداولي للنص أنه يبوح بمحمول رومانسي واضح، حيث طغيان الذات والعاطفة والتشخيص والانسنة للموجودات الحسية وحركة الالتفات الرومانسية صوب الأشياء، ولا يتحول النص في انحرفات كبيرة بل يبقى يراوح في أرض ملساء قريبة كبقية نصوص نازك التي لا تبارح سطح المجاز البسيط.

لفظٌ جافٍ، حرفٌ مستاء، سينبت تأنيبك أشواكا

ومن الدليل على تحرّك النص في شعرية قريبة من الظاهر أنه قد لخص بؤرته الدلالية في بوح كاشف يتطابق مع العنوان في بنية استطرادية تضفي على النص وضوحاً شعرياً مبالغاً فيه ينم عن المباشرة، وتراكم القصد:

آدم مثلُ الثلج، وحواءُ ناريّة

ولعل الشذرة الدلالية التي تحرّك مقصدية الدلالة صوب منطقة أكثر عمقاً يسبغها عليها التأويل هي ما توحي به القصيدة من نسيج ظاهري موهم ورامز إلى انشطار الذات على نفسها انشطاراً مرآتياً اصطلحنا عليه بالترائي فآدم = حواء وحواء = آدم.

فضلاً عما يمكن أن يحمله أو يبوح به العنوان من محمول ميثولوجي يعيدنا إلى أسطورة البدء فآدم من ماء وحواء من نار؟!

الفصل السادس

خيوط الحس الشعرية

قراءة أسلوبية في شعر نزار قباني

المهيمنات الأسلوبية ذات الطابع التداولي:

تود هذه القراءة في شعر نزار قباني تفحص مستويات الشعرية في شعره بما يفصح عن المهيمن، والسيادي، والشديد السطوع، وبما يؤشر إمكانية التأويل والتقويل النقدية في أنطاق النصوص وإعادة إنتاج دلالاتها الأدبية.

وتروم أيضاً ارتياد دائرة النص بما يجعل (قراءة النص) صياغة فروضٍ نابعةٍ من فضائه، يصوغها وعي الناقد ومتراكمه المعرفي وتنتجها بنية الفهم لديه، بوصف النص بنية كفّت عن الحضور لحظة انجازها، لتمارس القراءة، فيما بعد، دور الحضور اللانهائي والمفتوح وغير المقموع بالغياب الذي تفرضه سلطة القراءة الواحدة أو النهائية.

ويسعى النقد الحديث إلى التعبير عن العلامات الظاهرة، والأخرى المستترة، المتراكبتين معاً في تشكيل سيمياء النص الشعري وأمارات شعريته، للإجابة عن السؤال الأكثر تفعيلاً وتصاعداً في التصوّر النقدي الحديث وهو: أتستطيع هذه العلامات تخليق شعرية ذات طابع مميز ضمن حدود النوع واشتراطاته المألوفة؟ وكيف يمكن تنظيم هذه العلامات بما يجعلها تبوح بمهيمنات الأداء والتعبير، على

نحو فاعل، عن الشيفرة الأسلوبية للشاعر؟

ويبدو نص نزار قباني خاضعاً لجملة من الأحكام النقدية المعيارية التي تتراوح بين القبول والقبول المرحلي وبين الرفض، يشعّ معظمها من بؤرة الموضوع أو المحمول الذي يدور فيه وحوله شعر نزار وأقصد به موضوع المرأة ومعادله الحسّي لدى الشاعر المتمثل (بأيقونة الجسد).

وخلق هذا الموضوع التداولي لسلطة هذه الأحكام حالة من الوجوم والتناسي والتجاهل فيما يتعلق بشعر نزار، وبقي شعره أسير أصوات النقد الإنطباعية المتسرّعة التي تعلو صارخةً بأن شعر نزار أيقونة للشهوة والإباحية لا يعدو كونه ماراثوناً أيروسياً، يطارد المرأة في زينتها وترفها وشكلها ومباهج جسدها تاركاً الأبعاد الإنسانية والفكرية والثقافية لديها ينتابها الإهمال والنسيان[1]. وصيحة أخرى تعلو لتقول إن شعر نزار هو شعر المراهقين والسذج وبادئي الثقافة الذين تتبدى لهم الحياة في صورة الشبق المحموم.

وأخرى تنظر إلى شعر نزار على أنه قصيدة واحدة لم تجر تعديتها إلى سواها متناسية قصائد نزار السياسية التي بدأ بكتابتها بعد نكسة حزيران، واستمرار محاولات التجريب في الكتابة الشعرية لديه، ولعله الشاعر الأكثر حضوراً في قدرته على خلق التضايف بين السياسي والعاطفي الحسي، فقد حرص في أغلب ما كتب على البقاء المتواتر في كنف القصائد النزارية ذات المحمول الشيئي، ونزعة التشيؤ الباذخة

---

(1) ينظر مثالاً على هذه الأحكام د. داود سلوم: مقالات عن الجواهري وآخرين، مطابع دار النعمان بالنجف 1971، ص 217.

لديه، وامتلاك ناصية اللغة الحسية[2].

وظلت شعرية نزار نائية عن تهديد مراكز التداولية والذوق الشائع أو السائد حول ما سيمارس البقاء والحضور من شعره وراهنوا على انطفائه بعد حين ليس طويلاً، ولكنّ نص نزار بقي صالحاً (للإستهلاك) والتأويل والتقويل ولم تنته مدة صلاحيته كما تبدَّى لبعض المتشائمين أو المتسرعين من النقاد.

ولعل أعتى دعوة أشاعها نزار تمثلت في نبذ الصيغ العتيقة المبهمة في التعبير أو التصوير الدلالي التي تسبح في أجواء مثالية ولا تمتلك رصيداً من الواقع.

وقريباً من بنية قصائده الأسلوبية يبدو لي أن شعرية نزار تمارس تحدياً من نوع خاص لما وضعه النقاد الأسلوبيون من معايير ومحكات لقياس مستويات الشعرية ودرجاتها الأسلوبية، فإذا ما راجعنا المعيار الأول وهو معيار الانحراف أو صناعة الفجوة ـ مسافة التوتر بين المألوف وغير المألوف، وجدنا هذا المعيار يتهتك متى ما عرض على شعر نزار، فإذا كان الانحراف، هو انحراف عن معيار هو قانون اللغة الاعتيادية نجد خضوعاً نزارياً كبيراً لقوانين اللغة واستجابة للنحوية العالية ومألوفية الإسناد.

وإذا كان الأسلوب هو معدل الانزياحات أو متوسّطها التي بها تقاس درجة الكثافة الشعرية المتمثلة بالمجاز والصور الشعرية جابهنا نص نزار بالابتعاد عن روح المجاز المجنحة إلى التعبيرات الأرضية الواقعية.

---

(2) وفي الموقف المعتدل من شعر نزار ينظر: د. رجاء النقاش: أصوات غاضبة في الأدب والنقد، دار الآداب، بيروت 1970، ص 11 وما بعدها، وإيليا حاوي: نزار قباني شاعر القضية والالتزام، دار الكتاب اللبناني، بيروت د.ت.

وإذا ما وضع الأسلوبيون، ولا سيّما ياكبسون، مبدأين أساسيين لقياس أدبية النصوص وشعريتها يتمثلان في محوري الاختيار، ومحور التوزيع، وإسقاط مبدأ التماثل عليها، جابهنا نص نزار بالشيوع والتكرار، والخضوع الكبير في أغلب شعره لروح الاعتباط واللامبالاة التقنية.

وإذا ما بقينا مع الشكلانيين الروس في محكاتهم الأسلوبية وأفدنا من بعد الهيمنة أو المهيمنة التي قصدوا بها هيمنة الوظيفة الشعرية على ما سواها من وظائف اللغة في تصنيف أدبية النصوص، أنذرنا نص نزار بأنه يمارس حضوراً إعلامياً وسيمولوجياً لوظائف متباينة ما خلا الوظيفة الشعرية اللغوية يتبدّى تارة في علامات التشيؤ الإشارية والهذر الإيقاعي، وأخرى في إشارات المخيال الجسدي.

أيعني هذا أننا بإزاء نص محير لا يستجيب مع ما نمّاه الفكر النقدي التحليلي الحديث من وسائل ومفاهيم نظرية وإجرائية لقياس الأدبية؟! وبكلام آخر هل إن نص نزار هو نص فاقد للمستويات الشعرية العميقة ودرجاتها التراتبية متى ما عرض على هذه المعايير والمفاهيم والإجراءات؟

شعرية نزار (شعرية محايثة) مكتفية بذاتها إذا ما عددنا الأسلوب حقاً محايثة الذات الشاعرة بالذات النصية، وتتبدّى مظاهر أدبيتها وخصائصها الأسلوبية المجرّدة المتعالية على المعايير في شدة اتكائها على ذاتها، وكأن الحركة الشعرية خارج مجرتها، وتندّ عن كونها الأدبي، إنها شعرية تمارس تحدياً لما هو شائع في السلّم التراتبي للمستويات الشعرية.

ويبدو أفق التوقع الذي وضعه القرائيون (ياوس تحديداً) في قياس

أسلوبية التعبير مهدداً بالبوح والخطابية والمباشرة لديه ولكن بما لا يجعل شعرية نزار تراوح تائهة في أرض المألوف لترصف أنساقها بحجر الاعتياد والإملال، بل بما هو صالح لتشييد أفق توقع نزاري يلقم التوقع بشرارة الانتماء إلى كون نزار الشعري.

وتتمظهر مستويات الشعرية لديه ضمن سقوف استراتيجية شعرية، وتكتيك أسلوبي (بلغة السياسة) بادٍ للعيان منذ محاولاته الشعرية الأولى، فهو لا ينطلق من روح التقانة العالية بقدر ما يخضع لروح التعبير، والاستغراق، حدَّ التخمة، في وصف حالات الشجن الجسدي على أقصى مدياتها التي تجري محاولات تغريبه ومصادرته وكبت أو كبح تأوهاته.

وبدا ما يصدر من شعره منتمياً إلى الرومانسية الشبيئة من جهة وإلى الواقعية الانتقادية والتعبيرية، من جهة أخرى وبتعميق أشد، حتى لتبدو قصائده لوحات فوتغرافية لتضاريس التجربة وتخومها الواقعية، وليفتح بذلك النار على التستر والاختباء، والتخفي تحت أقنعة المجاز والترميز، إنها واقعية الدم واللحم لا مثالية البالونات المجازية الطائرة.

ولا نود هذه القراءة في شعر نزار أن تبرهن على صحة ما قيل بصدد شعر نزار أو التوصل إلى نقيضه، فليس هذا الأمر هدفاً لها بقدر ما ترغب في التوجه إلى بنية شعر نزار لصياغة الفروض حول شعره والبرهنة عليها من داخل نسيجه البنائي، وقد ترشحت لدينا هذه الفروض من خلال قراءة شعر نزار وبالتركيز على المجموعة الشعرية الأولى لكونها تمثل أبرز ما صدم به نزار ذائقة الجمهور العربي في الخمسينات إذ مثّل شعره آنذاك هزةً جذرية جعلته يتوّج شاعر المرأة الأول، وحامل أيقونة الحس، لما جمعه في شعره من مفارقات

كسرت أفق التوقع المألوف لقصيدة الغزل أو شعر المرأة الحديث الذي تجسّد آنذاك برومانسية شديدة التوهج بدا شعر نزار نائياً عنها.

ولعل أول فرض صاغه شعر نزار يتجلى في كون ريادته لم تتمثل على صعيد البنية الشعرية بقدر تمثلها في كنه الموضوع وطبيعة التصوير وإن كانت البنية حاملة للدلالة في التصوّر النقدي الحديث.

وإذا كان ثمة ما يدعو، استناداً إلى موضوع الشعر ومضمونه، إلى تذكر الشاعر العراقي حسين مردان نجد بعداً شاسعاً يفصل بينهما، ناهيك عن البنية الأسلوبية لشعريهما فإذا بنا نوازن بين شعر، مردان، الشديد التوحش الذي تتواتر في قصائده تكشيرة الجسد وسادية التعبير الحسي، والإمعان في ترديد الصور التي تدور في المواخير والحانات التي تشكل الحاضنة المكانية لها، وبين شعر نزار، المتحضر الذي تغلّف قصائده رقةُ الحضارة وبرجوازيتها وترفل مكوناتُ صوره بأشياء المرأة ومباهجها الصغرى.

ولعل أبرز ما ينبغي تأشيره قبل البدء بتحليل عدد من قصائد نزار لاستخلاص المهيمنات الأسلوبية على شعره، هو أننا إذا ما قلنا بأن شعر نزار لا يسجّل انحرافات كبيرة، وينصاع لنحوية عالية وتندر في شعره الاستعارات العميقة وروح التغريب الشعرية التي يطلبها نقاد الشعرية المحدثون إلا أننا نجد ما يكافىء هذا تماماً في نصوصه يتمثل في لغة الشاعر التصويرية التي يصنعها معجمه الشيئي الذي يصنع منه شعره، وإمكانية الشاعر الفذة على التنويع والتوليد الذي قد لا يصنع كثافة دلالية أو ترميزاً عالياً أو ابتعاداً عن تخوم التجربة الواقعية المباشرة، إلا أننا نلمح أو نلمس فيه حرارة التصوير والتعبير ما يمنح التجربة المعيشة دفقاً حيوياً لا ينضب على الرغم من الابتعاد الكبير عن زمن التجربة.

وطبقاً لما تقدم لا يختلف اثنان في توصيف شعرية نزار بـ(الشعرية الحسّية) إذ تشكل ملمحاً أسلوبياً واضحاً ومميزاً له بين الشعراء العرب المعاصرين مما «يسمح لنا بأن نصنف شعريته الحسيّة باتكائها المسرف على ـ المخيال الجسدي ـ الأمر الذي يفضي إلى التطابق لديه بين حدود الفرد وحدود الجسد ويؤدي في ظل التصوّرات العرفية الشائعة في الثقافة العربية ـ إلى الوقوع في نوع من الاستلاب والتشيؤ وإغفال بقية المظاهر الإنسانية للشخصية لقاء هذا التركيز على جانب واحد، بما يجعل مفهوم التحرر عنده منقوصاً غير مندرج في منظومة كلية شاملة»[3].

ويبدو لي أن هذا التوصيف، على صحته، يتمتع بشيء من المرونة لدى تطبيقه على شعر نزار لما شخصناه آنفاً على أسلوبه من قدرة عالية على التنويع والتوليد في منظومة الأشياء التي تستوطن شعره، وما افتتحه أو رسّخه من طابع القصيدة اليومية وواقعية التجارب والرؤى، وإن كانت بعيدة عن آلية الترميز العميقة، ولكن أيمنحنا هذا البعد الحق في تحويل البعد الشيئي في شعره من الطابع الحسي إلى طابع وجودي تجريدي، إذا ما أخذنا بنظر العناية كونية الأشياء وجسامة الاعتبار بها، والإحساس بضراوتها، ولكونها أي الأشياء ترتبط جذرياً بالإنسان وبالعناصر الوجودية المعبرة عنه: (الموت، الحياة، الإيمان، الحب، الحرب)؟ ولعل تأملاً بسيطاً لهذه العناصر يشي بمدى تعلقها بالأشياء واقترانها بها.

وإذا كان الإحصاء يمثل الصحيفة الرقمية الموضوعية التي تنطق

---

(3) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط 1، دار الآداب، بيروت 1995، ص 49.

بوضوح عن القلة والكثرة والهيمنة أو الندرة إلا أنه يوحّد بين المجالات ويسوي بين السياقات ولكن الإحصاء يمثل غايةً منهجية في أول الحمّى بالدراسات الأسلوبية إذ تذرعت به لكونه يعني، علم الإنزياحات عامة، التي تندّ عن معايير المألوف والمباح، وكأن شعر نزار متجاوباً بشدة مع روح الإحصاء لكونه محدود المعجم الشعري، ولشيوع التكرار اللساني فيه، فكان من اليسير على الدارسين بعد الاستعانة بالإحصاء اكتشاف محدودية معجم نزار إذ وجدوه لا يتعدى المائتي كلمة، الأمر الذي يمكن أن يجعل شعر نزار يمثّل أدنى نسب في تنوع المفردات وأعلاها في درجة التكرار، فضلاً عن إمكانية تصنيف الحقول الدلالية لهذه المفردات، والإشارة إلى تداخلاتها، وقد وجدها صلاح فضل، وطبقاً للمنظور الأسلوبي تتحدّد في أربعة مجالات هي: كلمات تتصل بجسد المرأة، وأعضائها، وملابسها وأدوات زينتها ومنها: الخصر، والنهد، والشعر، والثغر، والفم، والحلمة، والأهداب، والفستان، والجوارب، والشال... إلخ لتصل في جملتها إلى حوالي 70 كلمة أي بنسبة 35٪.

وكلمات تتصل بالعالم الحسي الطبيعي وأشيائه مثل الجواهر، واللؤلؤ، والذهب، والمرمر، والياسمين، والبرعم، والشتاء والصيف... إلخ وتبلغ 80 كلمة من مجموع مفردات المعجم المدروس أي بنسبة 40٪.

وكلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة، والنزف، والنظرة والبسمة، والبكاء، والموعد، والسؤال، والغزل، والاحتراق، والمعصية... مما يصل إلى حوالي 40 كلمة من مجموع المعجم المدروس أي بنسبة 20٪.

وكلمات غير حسية تتميز بقدر محدود من التجريدية وإن كانت

معرّفة تماماً مثل الحزن، والحنين، والشوق، والحب، والكراهية، والله، والشيطان وهي عشر كلمات أي بنسبة 5٪.

ويستنتج من هذه الحقول أن مجال المرأة يستقطب ما نسبته 75٪ من هذا المعجم وإن 95٪ يدور في النطاق الحسيّ المباشر، الأمر الذي يجعل لغة نزار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول[4].

القصيدة النزارية الشيئية وكتلها الأسلوبية

لا يصعب اختيار قصيدة بعينها للتدليل على ما تقدم من توصيف أسلوبي لشعر نزار فقصائده لا تخضع، ولا سيّما، في دواوينه الأولى التي ضمتها مجموعته الشعرية الكاملة الأولى لتطوّر تاريخي في نسيج بنيتها وأنساقها الأسلوبية، وهذا ما يؤيد صحة افتراضنا الأولي حول عدم عناية نزار بروح التقانة الشعرية العالية، فهو مستلب بإزاء لفتات الحياة الصغيرة، ومنابع الشهوة في الجسد، بل هو مشغول (بتصنيع الرغبة) عبر الأدوات الشعرية، والتوق الشديد إلى كتابة سيرة ذاتية مجرّبة لتأريخ الصبوة لديه، وتواري احتمالات العفة أو التستر وراء غلالة الروح إلى تأشير الصبوة عبر تجلياتها المادية المرهفة، ليجعل القارىء بذلك يحار في تقصي حدود بناه الأسلوبية وإعادة إنتاج الدلالات الشعرية وسط هذه الحميّا في مطاردة شوارد الجسد والإمساك المحموم بتلابيبه.

دلالياً يمكن القول إن شعره يمثل المعادل الحسي لروحية الشعر ومثاليته، وسيادة المنظور الشيئي الواقعي الذي جعل شعره خير ممثل

---

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 47 ومصادره: شاكر النابلسي: الضوء واللعبة، بيروت 1986 ص 430، 434، ومنير العكش: أسئلة الشعر، بيروت 1979، ص 21 وما بعدها.

لطبيعة (القصيدة اليومية). ويصعب كثيراً تحديد مراكز ثقل بنائية في قصائده، تتخذ موضع الاستئثار في تحديد البؤرة الدلالية الجذابة المكثفة أو (الصوتيم) المهيمن.

ولا نريد تصعيد صوت حكم قيمة تداولي هنا بصدد شعر نزار يقول بذم شعريته، لكونها قائمة على تماثل مستوياتها الأسلوبية رغم تعدّد التجارب، أو بعبارة أشد إيلاماً أن شعره عبارة عن نسخ متعددة لقصيدة واحدة.

وأولى القصائد التي اخترناها هي قصيدة **(فستان التفتا)** ضمن ديوان (حبيبتي) اخترناها اعتباطاً لتفحص بنيتها الأسلوبية، وهي تقع مثالاً على نمط القصائد النزارية الشيئية نختار منها:

أمسِ انتهى... فستاني التفتا
أرأيتَ فُستاني؟
حقّقتُ فيه جميع ما شِئْنا
وَشْياً... ونَمْنمةً...
وطرائفاً شتّى...
أرأيت فستاني؟
أرأيتني؟
أنا بعض نيسانِ
أنا كلُّ نيسانِ
أرأيت فستاني؟
صَنَعتهُ حائكتي...
من دمع تشرينِ

من غصن ليمونِ

من صوتِ حسُّون. . .

تؤشر هذه القصيدة ضمن نمط (القصيدة النزارية الشيئية) عدداً من المحددات الأسلوبية التي تشيع في قصائده المنتمية إلى هذا النمط منها غلبة ثلاث كتل أسلوبية تتمتع بنزوع أخاذ لدى الشاعر، وهي كتلة السؤال وكتلة النداء وكتلة التقرير أو الإخبار، وتتجلى في هذه القصيدة كتلتان أو بنيتان أسلوبيتان هما بنية التقرير وبنية السؤال ويأتي التقرير والإخبار في هذه القصيدة ملتحماً ببنية السؤال.

تفتتح القصيدة بتقرير حالة والإخبار عنها أو تثبيتها هي:

أمسِ انتهى فستاني التفتا

لتدور القصيدة كلها فيما بعد تعبيراً عن هذه الحاضنة الشيئية (الفستان التفتا) وتحويلها إلى البنية المركزية الدلالية للقصيدة ولتبدو القصيدة دوائر تقديرية لا تتصاعد فيها الدلالة ولا تنمو بل لتسجل بعداً سنرصده غالباً على شعر نزار وهو التماهي بين ذات المرأة وأشيائها، حتى لتبدو المرأة كياناً شيئياً محضاً يقول النص:

أرأيت فستاني؟

أرأيتني؟

وهكذا يستمر النص خالقاً حالة تماه بين أشياء المرأة وبينها، والتغزل بالشيء (الفستان) والاستغراق في الوقوف عند أجزائه: أكمامه، لونه، أزراره. . . إلخ، ويوظّف هذا النص كغيره من نصوص نزار اللغة السهلة اليومية المباشرة في الصياغة الشعرية، ولكنها كما أسلفنا تتمتع بدفق تصويري يمنحه لها طابعها الشيئي من جهة وحرارة التجربة المعيشة ودفقها الواقعي من جهة أخرى.

وتتخذ الانزياحات بعداً تشخيصياً غير نام داخل النص يتجلى في محاورة الفستان:

. . . . .

أسقيه، أُطعمه، أغنّيه. . .

لأجيءَ فيه ليلةَ السبت

لتكونَ. . . . أوّل من ألاقيهِ. . . .

والملاحظ على البنية الأسلوبية الكلية لهذه القصيدة أنها بنية لولبية تبدأ بالجملة الظرفية (أمسِ انتهى فستاني التفتا) لتتكرر هذه الجملة ثلاث مرات وتكون افتتاحية للمقاطع الثلاثة التي تبنى منها القصيدة خالقةً ما يشبه اللولب الدلالي.

ويتخذ (التكرار النسقي) شكل بنية مهيمنة على هذه القصيدة القصيرة ليمارس ضرباً من الإيقاع والتنغيم أو التقفية الداخلية التي تبوح بشدة انصياع شعر نزار لصوت الإيقاع بدرجاته المتباينة التي تحقق اقتراب شعره من مدارج الغنائية.

ومن أشكال التكرار النسقي في هذه القصيدة ما خلا جملة الإفتتاحية الظرفية تكرار الصيغة الاستفهامية (أرأيت فستاني؟) إذ تتكرر في المقطع الأول ثلاث مرات. ثم ضرب آخر يشيع فيه التوازي في البنية التركيبية مع تغيير الدوال التي يشتمل عليها التركيب:

من دمعِ تشرينِ

من غصنِ ليمونِ

من صوت حسون

ولا نريد الاستطراد في رصد التكرارات والتوازيات التي تنوء بها

القصيدة فهي كثيرة جداً بالقياس إلى قصر القصيدة.

وسنختار قصيدة أخرى لترسخ ما وقفنا عنده من المؤشرات والمحددات الأسلوبية المهيمنة على هذا النمط الغالب من شعر نزار (نمط القصيدة الشيئية) نجد أنها تتواتر في أية قصيدة تنتمي إليه.

القصيدة الثانية المختارة هي قصيدة (**صديقتي وسجائري**) من ديوان (حبيبتي) أيضاً، وتعبر هذه القصيدة بوضوح ومنذ عنوانها عن انتمائها إلى نمط القصيدة الشيئية في شعر نزار، إذ تفصح بوضوح عما افتتحه نزار أو رسّخه على نحو أدق من طابع القصيدة اليومية، ويوحي العنوان (صديقتي وسجائري) منذ الوهلة الأولى بالتضايف بين الذاتي ـ الإنساني (صديقتي)، والشيئي (سجائري) ويزدحم النص بالأشياء اليومية: القهوة، الصحف الكسلى، حطام الفناجين... إلخ.

وفي البنية الأسلوبية للقصيدة نجد أنها تقوم أيضاً على كتلة التقرير أو تثبيت الحالة (رجل في حالة تدخين) يتابعها النص على نحو تسجيلي فوتغرافي نرى فيها بوضوح حالة التماهي بين الذات (ذات المرآة) والشيء الموصوف (السيجارة) والحلول الرومانسي ـ الصوفي فيها أي في الأشياء:

أشعِلْ واحدةً من أُخرى...

أشعِلْها من جَمْرِ عيوني...

ورمادُك ضعْهُ على كفّي

نيرانُك ليست تؤذيني

دخّن... لا أروعَ من رجُلٍ

يفنى في الرُكْنِ... ويُفنيني

وهكذا يختزل النص كنصوص كثيرة غيره من شعر نزار وجود المرأة وكيانها إلى تابع شيئي صغير، فالمرأة (صديقتي) ترادف في النص (السيجارة) وتتماهى فيها لكونها من أشياء الحبيب، ويسرف النص في الإدلاء (ببداوة الرؤية) حول تجربة الحب على الرغم من الطابع العصري الظاهر على شعر الشاعر، لتكتفي المرأة (العصرية) بأن تكون ظلاً لرجل:

فأنا كامرأةٍ. . . يكفيني

أن أشعرَ أنك تحميني

ولا تختلف هذه القصيدة كثيراً عن سابقاتها التي حللناها من حيث البنية الأسلوبية وشيوع التكرار والتوازي النسقي فيها، كما أنها تتخذ أيضاً في بنيتها الكلية شكل التكرار اللولبي الدلالي إذ تتكرر الجملة الأمرية: دخّن لا أروع من رجل يفنى في الركن. . . ويفنيني، كخاتمة لثلاثة مقاطع نصية بما يشبه اللولب والحلزون.

ومن الظاهر على بنية هذه القصيدة وشأنها في هذا شأن غيرها من قصائده شدة الإنصات لصوت الإيقاع، والعناية بالتنغيم والموسيقى الداخلية وهذا ما يبرر صلاحية قصائد نزار للغناء وفضلاً عن ارتفاع صوت إيقاعها، سهولة مفرداتها، واختزال المسافة بين الدوال ومدلولاتها، ومباشرتها، واقترابها من لغة الحياة اليومية.

وأصبح لزاماً علينا القول إنه قد توهم النظرة العجلى إلى شعر نزار بازدواجية المنظور لديه بين مونولوجي في قصائد تصدر عن الذات أو الأنا، وحواري في أخرى لا تغلّب صوت الأنا على الآخر (الذات الأنثوية غالباً)، إلا أن التلبث والتريث عند (حكايات) قصائده يشي بغلبة صوت الرجل وتسيّده على صوت المرأة المستلب بلغة

الأشياء والغارق حتى أذنيه بالمباهج العصرية: العطور، القلائد، أكمام الدانتيلا... إلخ.

فصوت الرجل لا يحاور صوت المرأة بل يتوجه إليها من خلال أشيائها التي يلهو بها وتُسعد هي بها، إنها كيان (فارغ) في شعر نزار لا همّ له سوى التلّون، والتزوق، والتبرج لتتمرأى في عين رجلها.

ألا تمثل نصوصه نفاذاً إلى هذه المفارقة، عصرية المظهر المؤثثة بأشياء الحضارة وبداوة الرؤية والمنظور؟!

وهكذا تشي هذه القصيدة كسابقاتها بشيوع كتلة التقرير الأسلوبية، وآلية تثبيت الحالة والتنويع الشيئي المنبثق منها، والاستغراق في حالة التقمص الأنثوية، طبقاً لما ذكرناه آنفاً من شيوع هذه المحددات أو المهيمنات الأسلوبية على قصائد نزار، إذ يصدر عنها في الكثير من قصائده الشيئية وهي واحدة من وسائله المبتكرة في خلق حالة تنويع ظاهرة على المنظور الذاتي الذي يطغى على القصائد، وإذا ما أردنا إيجاد تبرير ظاهر ذي طابع سايكولوجي يضاف إلى ما تقدم من تبرير أسلوبي نجد أنها كانت من وسائل الشاعر المواربة في التنفيس عن حالة الهيام النرجسي الطاغي، وتعشّق الذات، إذا ما أخذنا بالاعتبار أن المرأة في شعره كيان شيئي مندغم في ذات الرجل المتسيّدة:

ولنصغ إليه في قصيدة أخرى (طائشة الضفائر). من ديوان (طفولة نهد):

أعيديني إلى أصلي جميلاً
فمهما كنتِ أجملُ منك نفسي...

وفي أخرى (مصلوبة النهدين) من الديوان نفسه:

ما أنتِ، حينَ أريدُ إلا لعبةٌ

بلهاءُ... تحت فمي وضغط ذراعي...

وفي قصيدة (مدخل) من ديوان (الرسم بالكلمات):

وكنتِ مجهولة حتى أتيتُ أنا...

أرمي على صدركِ الأفلاكَ والشُهُبا

أنا... أنا بانفعالاتي وأخيلتي

ترابُ نهديكِ قد حوَّلته ذَهَبا...

قصائد النمط السردي الظاهر:

ولا يخفى أن شعر نزار على الرغم من سيادة روح الغناء عليه يحاول الاحتيال على غنائية التجربة والرؤى وعلى أنموذج القصيدة الحسية وعلى نزعة التشيؤ عنده، وروح التسجيل الواقعية بانتقاء شكل أسلوبي يجده نزار مباطناً لتجربته التعبيرية، ففيه إمكانية إيجاد تكافؤ بين الغنائية والدرامية ولو على سبيل الافتراض هو الشكل السردي الحكائي، إذ نجد أن أغلب قصائده تبنى بناءً حكائياً تشيع فيه تقنية المشهد السردية التي هي تصوير حدث بسيط في امتداده الزمني أو الحدثي في مساحة نصية كبيرة يكثر فيه الوقوف عند التفصيلات، أي أن المساحة النصية تكون فيه أكبر من مساحة الحدث[6].

ويستغرق نزار كثيراً في توظيف هذه التقنية، وقد علل صلاح

---

(5) وينظر في نمط هذه القصائد: (شَعري سرير من ذهب) من ديوان (حبيبتي)، ص 390 وما بعدها و(تعوّد شَعري عليك) من ديوان (الرسم بالكلمات) ص 526 وما بعدها.

(6) تنظر: د. سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1982، ص 76.

فضل هذا التوظيف بكونه إفادة من السينما في أسلوب نزار ومنظوره وقد لقّنه هذا التوظيف الولع المشهدي ـ السيمي باتخاذ اللقطات الكنائية المكبرة المقربة التي تتركز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير لتكشف فيه عوامل لم تر وحدها من قبل. وهذا يخالف قانون الرؤية الكلية ويعدل نسب المرئيات[7].

هذا من جانب ومن جانب آخر نلمس في نص نزار تجسيداً ظاهراً للعناصر السردية الرئيسة: الزمان، المكان، المنظور بالرغم من اصطباغها في شعره بطابع أولي بسيط أو فقير نسبياً، فالعلاقات الدلالية التي تكتنف قصائده علاقات تقع داخل الزمن الفيزيائي البسيط لا خارجه، وبمعنى آخر إنها لا تنأى عن اليومي والحياتي إلى الرمزي أو الأسطوري ليبتلع فيه الزمني التشكيل اللازمني (الشعري)، أو يميل شعره في الغالب إلى الكتل الأسلوبية التي تقرّر الحال وتدعو إلى الثبات لا إلى النمو والتحول، فهي قصائد ذات طابع حكائي سردي ظاهري لا تتلون فيه الأزمان أو الأمكنة أو المنظورات، فالزمان السائد هو الزمن الحاضر، والمكان هو الأليف (موطن اللقاء بالمرأة) والشخصية لا تنأى عن كونها امرأة، أما ما نلمحه في شعره من طغيان الحركية التي تضفيها بنية الأفعال فهي تسبح في الفضاء اليومي الحسّي والشيئي القائم على مخيال الحس لا فضاء الصراع والاشتجار الدرامي وحدة المواقف الإنسانية وتنازعها، ليظل الدرامي مجرد نزوع لا غير وسط الإنفعالات الآنية ذات الطابع الغنائي.

أما ما يشيع في شعر نزار من بنية الحوار الذي رغم كونه، غالباً،

---

(7) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 43.

إثنينياً فهو حوار ذاتي موهم بالغيرية حتى ليقترب من طابع المونولوج، يتبادل فيه ضميرا المرأة والرجل (هو، وهي) المواقع ضمن حالة التقمص الأنثوية التي أشرناها على شعر نزار التي توهم بتعدد المنظور، إذ إن ما يتسيد على بنيتها العميقة هو هيمنة خطاب الرجل على خطاب المرأة، فلغة نزار تتوجه إليهما معاً في الظاهر إلا أنها في المسكوت عنه تبتلع صوت المرأة في بطن النص وجوفه ليسبح النص في أشكال الإنفعالات الآنية ذات الطابع الغنائي البعيدة عن صراع الأفكار والتجريد الفكري وآلية الترميز العميقة. وإذا ما وقفنا فيما تقدم على ما أسميناه نمط القصيدة الشيئية وأكدنا شيوعه وغلبته على نتاج الشاعر ولا سيّما الدواوين التي ضمتها مجموعته الشعرية الكاملة الأولى، نؤشر في هذا الموضع على وجود قصائد نطلق عليها **قصائد النمط السردي الظاهر** وهي على قلتها في شعر الشاعر تفصح عن ملامح أسلوبية تختلف عن سواها من شعره من حيث طابعها السردي الأكثر عمقاً واشتمالها على بنية سردية ظاهرة لا تخطئها العين وإن كانت هذه القصائد محدودة ولم يحاول الشاعر تعميق بنيتها فيما تلا من نتاجه.

ومن أمثلة هذه القصائد بل أبرزها قصيدة قارئة الفنجان:

توحي قصيدة قارئة الفنجان التي هي القصيدة الثانية في ديوانه (قصائد متوحشة) باشتمالها على بنية سردية، وإن كانت وكما يتبدّى من تحليل القصيدة لا تختلف كثيراً عن قصائد نزار الأخرى ذات الطابع الغنائي الأظهر، ليظل السرد نزوعاً لدى نزار لم يجر إشباعه أسلوبياً على نحو كاف، ولعل طغيان روح الغناء على شعره قد أعاقه عن ذلك، وعلى أية حال، تبقى لقارئة الفنجان بنيتها الخاصة التي تستلزم منا الكشف عنها.

تنطوي (قارئة الفنجان) على بنية مشهدية إذ تقترب عين الكاميرا لتصور لنا لقطات وتفصيلات قراءة الفنجان! جلوس المرأة، هيأتها، تهيّبها، الفنجان المقلوب...

جَلَستْ والخوفُ بعينيْها

تتأملُ فنجاني المقلوبْ

وبطبيعة الحال لن نطمح كثيراً بأن تمنحنا هذه القصيدة من روح الدراما الكثير فهي تنتمي إلى ما عرفناه في شعر نزار من طغيان المنظور الأحادي الذي يقتنص شكلين لا غيرهما، فهو إما أن يأتي بصوت الأنا الواضح الصريح أو يتقمص شخصية المرأة لتعبر عن منظوره هو فلا نلمس في هذا النص اشتداد المواقف أو تعددها أو تقاطعها بل هو منظور الحب وحده المهادن لشؤونه وشجونه وصبوته وشقوته.

وفي (زمن) هذه القصيدة نجده يستعير آلية الزمن الملحمي فللماضي حقيقة الحضور، وبمعنى آخر بداءة النص تعني أن كل شيء قد انتهى زمنياً في الواقع أو المرجع في حين أن كل شيء قد ابتدأ للتو واللحظة داخل النص.

وكأننا مع هذه القصيدة بإزاء (قصة قصيرة جداً) تتكون من حدث واحد (قراءة الفنجان) وزمن ماضوي يستعير بنية الحضور (جلست... تتأمل... إلخ) أما شخصياتها فلا تعدو أن تكون شخصيتين هما شخصية العرّافة (قارئة الفنجان) وشخصية الرجل (صاحب الطالع المقروء).

وسنكف عن الوقوف عند أنساق التكرار والتوازي النسقي في القصيدة رغم اشتمالها على الكثير منها، فقد أشرنا سابقاً إلى هيمنة

بنية التكرار على قصائده وولعها بالتقفية الداخلية، وعلوّ صوت الإيقاع فيها لغنائية التجربة والرؤى، ومن تقنيات هذه القصيدة المنتمية إلى السرد هي **تقنية الاسترجاع** إذ تستهل القصيدة بها.

جلستْ... والخوفُ بعينيْها
تتأملُ... فنجاني المقلوبْ
قالتْ: يا وَلَدي لا تحزنْ
فالحبُّ عليكَ هو المكتوب

ليقطع النص نسيج الاسترجاع السردي بارتفاع صوت الغناء الملتبس بصيغة النداء:

يا وَلَدي. قد ماتَ شهيداً...
مَنْ ماتَ على دين المحبوبْ...

وبعد هذين السطرين الشعريين يعود النص ليستثمر كتلة التقرير الأسلوبية أو مما أسميناها كتلة الأخبار أو تثبيت الحالة ليجيء ما بعدها تأكيداً لها بلا إنماء أو تعميق دلالي كبير:

فنجانُكَ... دنيا مُرعبة
وحياتُكَ أسفارٌ... وحُروب

ليفصل النص في هذه النبوءة باستثمار تقنية **(الإستباق)** السردية:

ستُحب كثيراً وكثيراً
وتموتُ كثيراً وكثيراً
وستعشقُ كلَّ نساء الأرض...
وترجعُ... كالملِكِ المغلوبْ

ليكون الموت معادلاً للحب في منظور هذه القصيدة، وليغازل

من طرف خفي البعد العدمي المختبىء داخل صدفة الحياة المتمثلة بالحب.

ولا بأس أن نقول المرأة في هذه القصيدة قد بارحت بعدها التداولي أو دلالتها الوضعية في شعر نزار التي كانت غالباً مادة تجارب شعره الواقعية ذات الطابع الحسي لينتقل في هذه القصيدة وبعض القصائد الأخرى القليلة نسبياً إلى صياغة صورة لامرأة مثالية مستحيلة[8]، يستخدم النص تقنية الوصف في رسم صورتها بانتقاء (حسي) واضح:

عيناها. . . سُبحانَ المعبودْ
فَمُها. . . مَرْسُوم كالعُنْقُود
ضِحْكَتُها. . . مُوسيقى وورُودْ

ولا يشتمل النص على بنية مكانية ما خلا وصف قصر المرأة من الخارج:

فحبيبةُ قلبِكَ. . . يا ولدي
نائمةٌ. . . في قصر مرصود
والقصرُ كبيرٌ. . . يا وَلَدي
وكلابٌ تحرسُه وجُنُودْ

ومن الطبيعي ألا يشتمل هذا النص على منظور يتعدى منظور الحب يتسع ليصلح أفقاً شمولياً بما ينسجم وموضوع هذا النص (قراءة

(8) ينظر: د. جلال الخياط: المنفى ـ الملكوت، ط 1، شركة المعرفة للنشر والتوزيع، بغداد 1989، ص 48 وما بعدها.

الطالع أو المستقبل) إذ إن المستقبل وبأثر من تداولية شعر نزار يلتبس بالحب ويتوّحد معه.

ويكاد ينفرد هذا النص بمناغمة البعد العدمي الأبيقوري، الألم بعد اللذة، أو السم في العسل، فتخلو هذه القصيدة من وصف مباهج الحب وأقباس المخيال الجسدي، وليبدو الحب، كما أسلفنا مباطناً للموت ومعادلاً له، فترتسم في فضاء (قارئة الفنجان) حدود ثنائية متجاوبة: حب = موت وتكون الأمثولة الحكائية (المرأة الأسطورية) هي مركز الإشعاع الدلالي، والمكون التركيبي في بنية القصيدة ذات السمت السردي، إذ نجد إنبناءها بناءً لولبياً (لاحظ هيمنة هذا البناء على قصائد الشاعر) إذا تختتم مقاطع النص الثلاثة بحدود الثنائية الدلالية المتجاوبة:

حب = موت:

الأول:

ستَعشقُ كلَّ نساءِ الأرض. . . (حب)

وترجعُ. . . كالمِلِك المغلوبْ. . . (موت)

الثاني:

من حاولَ فكَّ ضفائرها (حب)

يا ولَدي. . . مفقودٌ. . . مفقودْ. . . (موت)

الثالث:

وتُحبُّ ملايينَ المرات. . . (حب)

---

(9) تنظر في القصائد المدروسة جميعاً، نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت د.ت.

وترجعَ . . . كالملِكِ المخلوعْ . . . (موت)

وإذا ما أخذنا بنظر العناية أن هذه البؤرة الدلالية تتخلل المقاطع ضمنياً أيضاً نستطيع تأييد مزاعمنا حول شيوع التكرار الدلالي والتركيبي والصوتي في شعر نزار، فضلاً عما يؤشره البعد الدلالي فيه من هيمنة ما أسميناه تقنية الأخبار أو تثبيت الحالة وشيوعها في أسلوبه.

وبذلك ينحسر السرد إلى مضايق بسيطة لا يترشح منها فائض درامي كبير، تتعدد فيه المواقف وتتشاحن الأفكار والرؤىء، وتتضاءل فيه مساحة الذات ليظل السرد نزوعاً أسلوبياً لدى الشاعر لم يستطع ترسيخه شعرياً فيما تلا من نتاجه.

الفصل السابع

مفازات البوح الشعرية

قراءةقرإسلوبية في قصيدة
اشراقات لحميد سعيد

تشي قصيدة (إشراقات)(*) (بالحريق الأكبر) ضمن (حرائق الحضور) الديوان الأخير الذي ضمته المجموعة الكاملة للشاعر حميد سعيد.

وستكون (إشراقات)، موضع اختياري وموضوعه، أُفقاً لقراءتي التي تحاول الإفادة مما وضعه الأسلوبيون من شرائط قرائية مع شيء من الانفتاح على مداخل أخرى تداولية من نفسية واجتماعية وسياقية بما يبعد بالقراءة الأسلوبية الشعرية عن سجن النص ويسير بها نحو تناغم الأصوات المعرفية لإعادة إنتاج النص والاتسام بتنوّعه وتحولاته.

وستحاول القراءة (التساؤل) الذي يبتعد عن أن يكون ثنائياً أي بين اثنين إلى فضاء جمعي يقرُّ بأن الإجابة تحريض استفزازي لمنظومة المعهود وإعادة بث خطوط النص بانحرافات أكبر، فإذا ما كان الشعر هو إعادة خلق ما نعرف على نحو طري وجديد وبأنساق مغايرة، فإن النقد ضمن حدود فاعلية القراءة الحديثة، إعادة خلق المقروء بإحكام لعبة الاحتمالات الدلالية.

(*) قصيدة إشراقات، حرائق الحضور، ديوان حميد سعيد، ط 1، بغداد، 1984.

تتمثل جمرة التساؤل في هذه القراءة بما يأتي: ما المسافة الفاصلة بين الشعر بوصفه وثيقة شعورية لتفاصيل وسيماء التجارب المعيشة وبين الشعر بوصفه فضاءً يمتص رحيق الوثيقة ليعيد انتاجها (عسلاً) شعرياً يكمن فيه شيء من حلاوة المرجع وأشياء من فرادة التخليق الجديد ونفاسته وقيمته؟!!

وقد تتضاءل المسافة بين الداخل والخارج وتقصر المسافة بين الدال والمدلول حين يكون الشعر بوحاً محضاً، وقد تتضاعف المسافة بينهما، حين تتحول مفازات البوح إلى خيوط شعرية تتعرج وتنحرف وتقلب المواقع وتبادل بينها.

وبعيداً عن شجون القراءة إلى شؤونها تدخلنا القصيدة منذ عنوانها في الكون الصوفي الذي تخلقه قصائد الحب التي تصطنع أدوار التماهي ومواجد الصوفيين، فهذا الكون الدلالي هو محجر الدلالة في القصيدة ومكمنها على نحو كنائي طاغ يرى أن ثمة علاقة تجاور بين أدوار المتصوف وأدوار العاشق وتحوّلات الحب وتقلباته اللاواعية.

تبتنى القصيدة بناءً سردياً حيث تشي افتتاحيتها باستعارة تقنية الاسترجاع السردية أو الفلاش باك بلغة السينما:

إنني أستردُّ الدقائق.

فنحن إذن، بصدد رصد فوتغرافي (مسترجع) لدقائق مجنونة، ولا يخفى دفق الشعرية في الدال المختار (الدقائق) ومقدار الوعورة التي تخلقها حالة الاسترجاع الوقائعية للتفصيلات الصغيرة (للجنون) الذي يكنى به عن استعار الحب وشدة أواره.

وضمن الطابع التداولي لقصيدة حميد سعيد لا توظف القصيدة الطابع السردي أو البناء السردي بعيداً عن الغنائية وخطابية التجربة، إذ

سرعان ما يخلّي السرد صوته إلى الغناء. . . إلى الثورة العارمة التي تخلقها دوائر الذات وبذلك يتقطع نسيج السرد ويعلو صوت الخطاب الذي ينمّ عن اشتداد الصبوة:

سَمّي الجنونَ جنوناً.

وتتخذ القصيدة الطابع الحسي المباشر، وتحتمل أن نعدّها خطاباً برقياً يلقمها الحس صوتَه ويمنحها بلاغة مغايرة، فتنهمر العبارات الشعرية من سجن الذاكرة عن طريق التداعي الحر.

وتنتظم هذه التداعيات بالخيط السردي المباشر للوقائع المسترجعَة الذي يشكِّل قوام النص وهو ما نطلق عليه بالنمط السردي الموهم أو المفترض، حيث لا يعدو كونه الفضاء الشعري المناسب لتوجيه حركة الداخل واستكناه عوالم اللاشعور بحرية أكبر، وبمعنى آخر إن المقصدية الشعرية التي تكمن وراء لغة السرد هي مقصدية دلالية أكثر منها نسيجاً بنائياً قائماً على تعددية الأصوات للمواقف المعروضة، إذ ليس ثمة صوت آخر ما خلا صوت الذات.

وتبدو المسافة بين الدال والمدلول قريبة ولا يصعب تجميع الاشتات الدلالية في بؤرة دلالية واحدة هي بؤرة (التماهي) الحر بديلاً عن التداعي الحر

فلأعترف.

أنت موقوفة في دمي تُقبلين مع المدّ.

حتى إذا انسحب الماء أبقاك.

ثم مع المدّ تأتين للمرة الـ. . .

وبذلك يرسم النص أطلساً لتضاريس تجربة تفوح منه رائحة التوثيق والتعتيق (تعتيق) التجربة وتسمية الأشياء بأسمائها:

ولنُسمّ الأمور بأسمائها...

وفي تجميع خيوط الدلالة وربطها بفضاء النص (إشراقات) نجد، وكما ينزع الصوفي إلى الخلاص المتمثل بالموت يتجسّد في هذا البوح الوقائعي الشعري شكل من أشكال تفريغ التجربة واغتيالها.

ويفيد النص من بنية التوازي ولكنها لم تأتِ رغبةً في خلق إيقاع صوتي أو نغمي وإنما يمتلك في هذا النص بُعداً أعمق يتمثل في (التماهي الحر) بُعداً دلالياً للتعبير عن ثيمة النص الرئيسة التي هي استرجاع وقائعية (الحريق)، ويتخلق التوازي في أنساق ثنائية وثلاثية تشيع على نحو خاص في افتتاحية النص (أنني استرد الدقائق) إذ يتكرر هذا النسق مرتين لتثبيت حالة الإسترجاع في وسط النص، وكذلك (لن تتخلى العصافير عن عادة الزقزقة) إذ يتكرر مرتين أيضاً، وفي تأويل هذه الإستعارة نرى أنها توظف دلالياً للإيحاء بتحويل حالة الحب إلى (عادة) تمتلك سمة الديمومة والسطوة، ونستطيع الإستعاضة عن (لن) بـ(هل) هل تتخلى العصافير عن عادة الزقزقة، لتدخل فضاء تجاهل العارف.

وفي الجانب الدلالي نجد أن النص يخلق ثنائية ضدية نستطيع تلمسها في مكونين دلاليين يتمثل الأول بدلالة الصحو أو حالة الصحو والثاني بدلالة الهذيان أو حالة الهذيان، ومن الممكن أن نخضع بعض المقاطع إلى جدولة تفصح عنها:

حالة الهذيان:

إنني استردّ الدقائق... سمّي الجنون جنوناً... أنت موقوفة في دمي... يصحو الجنون... تصيرين معشوقة أستطيع اكتشاف مواسمها... إلخ.

حالة الصحو: ما كانتِ إلا البداية... فلنقل إن ما بيننا صبوةً... هل سنقضي الإجازة في البحث عن حالة الصحو... لم يكن وطناً ذلك الشجر المتصابي.

ولا يخفى أن في علاقات الإسناد الصورية هذه تضايفاً شعرياً بين ما هو إستعاري وما هو كنائي، وقد رأى ياكبسون ان في الإستعارة بُعداً كنائياً وفي الكناية بُعداً إستعاريا، ونلمس هيمنة واضحة لهذا التضايف في أغلب الصور التي أشّرنا بعضها في دلالتي الهذيان والصحو، ولا بأس في أن نقف عند:

لم يكن وطناً ذلك الشجر المتصابي.

إذ تتحقق الشعرية في علاقة الإسناد غير المألوفة بين الوطن الذي يمثّل الحقيقة والثبات والإنتماء، وبين الشجر المتصابي، إذ تحيلنا دلالة التصابي إلى بُعدين أحدهما تصنَع الصبوة والآخر تصنع الشباب، ولا يخفى أن في استعارة صفة التصابي للأشجار بُعداً كنائياً ينم عن الزيف والافتقار إلى العتق والنجابة، وكأنَّ النص في بُعده الأعمق وهو يخلق هذا التضايف يكني به عن تعرض هذه الأشجار إلى السقوط والتهافت وتعرض أوراقها لعري مرصود، وبذلك تكسر هذه العلاقة النصية أُفق التوقع بين هذين المكونين الإستعاريين المتنافرين حين تربط بينهما.

وينوّع النص في أغلفته اللسانية وهو يستخدم حركة ثرة لأساليب التعبير المباشر تجعل نهج التعبير المباشر مفعماً بالحيوية، خالقاً منظومة متماسكة من أشرطة البوح تجمع بين الإستفهام، وتحريك الضمائر حركة شطرنجية مدروسة بين متكلم ومخاطَب وغيبة:

هل صحونا... تساءلتُ.

كيف وجدتكِ... هل للولادة أسرارها؟

ولن أمنع نفسي من الوقوف عند هذه الإستعارة الرائعة:

إن طفلاً من النار يرقصُ في داخلي...

إذ تتجلى الشعرية وتتخلق عن طريق التضاد القائم على التضايف بين المكوّنين الدلاليين: الطفولة، عالم البراءة والعفوية والعبث، وعالم الحرائق الذي يحيل الطفولة رماداً مما يجعلها تعادل الشيخوخة في بُعدها الآخر المعادل، ولا شك في أن اختيار الدال (يرقص) قد أسهم في فتح الفضاء الكنائي في النص مرةً أخرى للدلالة على الإمعان في الحركة والإشتعال وتحويل الطفولة إلى رماد وهشيم على الرغم من دلالة الطرب التي يحملها فعل الرقص ذاته.

ويمضي النص في تثبيت هذه الإستعارة ذات البُعد الكنائي ويكررها كاسراً نسق التوكيد: إن طفلاً... ومغادرته إلى نسق الإستفهام:

أتساءل.

هل أن طفلاً من النار يرقص في داخل امرأة...

ونلاحظ أن السؤال خلو من علاقة ترقيم الإستفهام (؟) وإذا ما أصررنا على إستثمار علامات الترقيم أجد أنَّ نقاط القطع هذه تحتمل عشرات من الخطوط المستقيمة والمائلة غير القادرة على منح السؤال جواباً، فالنص يشكك في الإجابة بل يناور في وجود السؤال ووجوبه.

ثم ما يلبس النص أن يلتفت عن لعبة الحرائق والأسئلة ليتحول إلى لعبة الإلتفات الرومانسية صوب القصيدة، وكيف تجيء القصيدة؟ لتصبح المرأة ولاّدة للقصائد تنجب القصيدة تلو القصيدة:

يسكن البحر طلعتها... وتجيء القصائد منها.

وليلتفت تارة أخرى إلى البحر مخاطباً إياه بصيغة السؤال:

هل يمنح البحرُ أوسمةً للمحبين...

ولعلّ السؤال ينم عن مفارقة خفية فهو يعلم أن ذاكرة البحر (مائية) وإنه لا شيء يكتب على الماء فهو يبتلع التواريخ والأسئلة:

تبقى التواريخُ منسيةً.

ويصيح النص بصوت وجودي: أطفىء فوانيسك، مخاطباً البحر كناية عن انتهاء زمن العشق والعبور:

فإنهما من بلاد تعلّم عشاقها الكذبَ.

ليسبَح النص بعد ذلك في نشيث من النقاط التي تمارس عبادة الصمت ثم يعود مستأنفاً صوته وذاكرته الكتابية في حالة استرجاع جديدة مما يفصح عن أن زمناً يفصل جزء النص هذا عن سابقه.

فكأنَّ ما سبق من زمن النص ومكانه كان حلماً يفيق منه النص ليرسم مشهداً جديداً يستعير البنية المشهدية (المكانية).

المدن الآن غير التي قد ألفنا.

الشوارع تفتح قمصانها للنجوم... ويساقط الضوء...

ويعمد النص في هذا الموضع وما سيليه إلى استثمار عنصر المفارقة في تحويل كنه الإسترجاع ومصدره وسيرورته، فبعد أن كان استرجاعاً استبطانياً يحتدم فيه الصراع الداخلي، يقذف به النص إلى الخارج ويتم ذلك باصطناع حالة توتر وجودي وتعبيري معادلة تعطي للأسلوب التعبيري مذاقاً دراميا مغايراً.

ويتم هذا بالإستعانة بتقنية الإلتفات الرومانسية صوب الأشياء

لتحويل أُفق التجربة من الداخل إلى الخارج على نحو كنائي ظاهر:

فالشوارع تفتح قمصانها للنجوم.

والشوارع تضحك... وترحل في سورة العشق...

وتمارس نقاط القطع وعلامات الترقيم دورها في ترقيم حدة الانفعال وتحولاته، وليخرج النص تبعاً لذلك من حالة التماهي الحر إلى حالة الانفصال الحر والمعلَن، فلم يعد النص يستبطن صوت (أناه) بل يصبح الآخر (المتمثل بالمرأة) واقعاً خارج تاريخ الذات ويعلو صوت النص قائلاً:

أقرأ باسمك.

مَنْ أنتِ؟

مَنْ أنتِ؟

مَنْ أنتِ؟

ثلاثة أسئلة تخلق نسقاً غير مقطوع لتعبّر دلالياً عن حالة الانفصال عما تقدم من حالات تماهٍ مجنونة، ونستشعر مع ما سيجيء من النص عودة ثانية إلى السرد في استعادة التجربة واسترجاعها ولكن هذه المرة بصوت (الفقد)، ويمارس النص لعبة شعرية تتمثل في ما يمكن أن يصطلح عليه بتبادل الأدوار أو تبادل الأصوات بلغة الدراما ونستشعر اللحظة الخاطفة للسكون المقبل:

ميتة أنت؟

ولادة

كيف تكون الولاة في حالة الموت / × = موت

موت

وتمضيء القصيدة في استجواب الماضي بالارتدادات السردية، وتمعن في التمثيل بجثته المحترقة بكنايات متلاحقة:

فلأعترف...

كنت تشتعلين ولكنني لم أبارك ليهيبكِ.

إن الطيور التي رافقتني إليكِ.

اشتعلتْ / موت

فاشتعلتُ /

وما كان هذا الذي في الشراشف إلا رمادي /

كناية عن انتهاء الحرائق

وفي الجانب التداولي نؤشر هيمنة ثيمة (الاشتعال) تعبيراً كنائياً عن ضراوة الحب في أغلب نتاج الشاعر والبُعد الآخر المباطن لها المتمثل بالرماد أثراً مما تخلّفه الحرائق.

ولا يخفى أن في النص كثافة صورية طاغية إلا أنها لا تفضي إلى حالة التشتت الدلالية بل إلى الانسجام بفضل التلوينات الكنائية والسردية والالتفاتات الرومانسية وصيغ المفارقة.

وتبدو الأبنية الدلالية غير متصالحة في الظاهر وهي تنوّع أدوارها وألوانها وتبدو سطوح القصيدة حساسة لاقطة لمنظور الشاعر وهي تتنوع بين قناع الذات، والآخر المرائي له، المقصي عن التماهي في نصف القصيدة الثاني مما يوحي بتماسك درامي حي داخلي وإن لم تسعفه خيوط السرد المتقطعة، ففضاء الرؤية الوحيدة المهيمنة على النص متجلّية فيه تمارس حضوراً طاغياً بين كمال التماهي وكمال الإقصاء والإبعاد بكثافة صورية تارةً، وبإعلاء صوت الإسترجاع أخرى.

ويحل الصمت المتمثل بنثيث آخر من نقاط القطع التي لا يضعها النص فاصلاً شكلياً أو اعتباطياً وإنما هو تجسيد سردي أيضاً يشبه ما يسمى بلغة السرد الفاصل أو الفاصلة وإن كان في الأصل مجتلباً من فن الموسيقى فهو مرحلة تهيؤ لما سيلي من جو النص، وانتقال من حالة شديدة التداخل والاحتدام والجلبة إلى مشهد كثير التبلور والوضوح والنصاعة.

. . . .

. . . .

إنني أسترد الدقائق.

ذاكرتي تستفيق.

لتتمثل في المشهدين الآخرين دلالة موت العشق من شدة العشق وبعيداً عن هذه الحرفية في التأويل يمارس النص بمهارة التعبير الجدلي عن تلاشي الحدود بين فواصل الزمان والمكان:

صار المكان زماناً. . . هذا زمانك.

حيث يكون الزمان تكونين.

وبذلك يتحول المكان إلى زمان ماضوي بحكم المبارحة والانتهاء. ولا يخفى البُعد الكنائي الكامن في (حيث يكون الزمان تكونين) الذي هو إستعارة لسمة الزمان التداولية في كونه (قلّب) مما يؤكد ما سبقت الإشارة إليه من التضايف بين البُعدين الإستعاري والكنائي في القصيدة.

وتسيطر على هذا المقطع القائم على الاسترجاع حالة توحيد الأشتات المتناثرة من لجّة الحلم ودمغها بطابع الصحو القادر على خلق درجة عالية من التوتر الجمالي حين يستحضر النص في صحوه

مظاهر حصار جديدة تنفصل عن الأولى وتمارس حظوة وقبولاً ورضى في النص وتصالحاً معه بعد تلاشي الخراب الذي لحق الروح:

كل الخرابِ الذي لحقَ الروح يبتعدُ الآن عنه الخرابْ.

يحاصرني فرحي... ويحاصرني الحزنُ.

هذا حصارٌ تصير القصيدة طيعةً فيه.

وتبرز مواقع لرصد المنظور بطريقة عكسية تشتجر فيها الرؤى وتخضع لانخطافات فقدان اليقين وتحولاته:

فعن أي دليلٍ تريدين أن أتحدّث.

....

ويعاود النص اطلاق نثيثه ليمارس كامل صحوه مع المقطع الأخير ويفصح عن انتهاء زمن الحلم والغيبوبة:

ذاكرتي تستفيقُ...

ليمسح عن القصيدة ذاكرتها الضبابية عن طريق الترميز للكون الشعري أو الدلالي الجديد بمزيد من الأسئلة ذات الطابع الإنكاري المغلّفة بالالتفاتات الرومانسية:

أكنتِ معي ليلة اقترب القمرُ الأرجواني مني...

وطالبني بالفراتِ...

وغير خافٍ التصاق النص ببنية السؤال والالتحام بها لإبعاد القصيدة عن الطابع التسجيلي المباشر لوقائعية التجربة وتوثيقها وميله في الجزء الأخير منه إلى الصور التشخيصية: عانقني البحر، شاركني بقميصي، أو التجسيدية: وزعتُ حزني على النخلِ... إلخ لإضفاء الحيوية كما أسلفت على الأسلوب الحسي التعبيري، على الرغم من

كونها إنزياحات قريبة لا تبدو المسافة فيها بين الدال والمدلول كبيرة جداً وتسبح في الفضاء الرومانسي التداولي.

ويختتم النص نفسه بغلق النسق الاسترجاعي الذي تخلل المقاطع الأخيرة، الذي يسجّل حالة الاستفاقة أو دلالة الصحو: ذاكرتي تستفيق، فيتكرر ثلاث مرات. وفي استثمار آخر الدلالات الكتابية للنص يذيل النص نفسه بتحديد مكاني يرشح التأويل كونه يعبِّر عن مكان التجربة (بغداد ـ مدريد) يتخذ شكلاً عرضياً، تارةً كناية عن الاستمرار والإمتداد، ومثّلنا لذلك في التحليل بزمن التماهي أو الاتصال ونقطة البدء فيه بغداد والانتهاء مدريد:

بغداد ـــ مدريد

مدريد
|
بغداد

ومن ثم شكلاً طولياً ليعبّر بذلك عن ابتعاد التجربة زمنياً وابتعادها في العمق الماضوي إذ تبدأ الترسيمة بمدريد وتنتهي ببغداد، وكما يقفل الوشاحون موشحاتهم بالقفلة أو الخرجة يستعير النص قفلة أندلسية غزلية يجعلها بمثابة المُلحة التي تلملم بها التجربة أوراقها والنص أنساقه، ولا نبعُد حين نقول بالبُعد الشعري التوثيقي الكامن وراء اختيار أبيات أندلسية غزلية لاستكمال جو التجربة ومكانها مدريد ـ بغداد.

ولا شك في ان استثمار العنصر المكاني قد أضفى على القصيدة بُعداً سردياً اشترك مع سواه من مظاهر السرد الآخرى في تخليق الشعرية وتحريك السياق الغنائي التعبيري ليعانق دراما الحياة الماثلة فيه والخضوع لانخطافاتها شعرياً.

الفصل الثامن

المنطقة الأسلوبية المحايدة
قراءة أسلوبية في شعر عبد الأمير معلّه

إذا ما أردنا توصيف المنطقة الأسلوبية التي يشتغل عليها وفيها نص الشاعر الراحل عبد الأمير معلة، فسنطلق عليها (المنطقة التعبيرية المحايدة) التي تتمثل شعريتها في اختزال التجربة في أبعاد محددة تنأى عن التطرف في الإنزياحات ولا تتوغل بعيداً في أرض المجاز، فضلاً عن انعكاس المحددات الأسلوبية للأسلوب التعبيري في شعره، ونقصد بها الاتصافَ بدرجة إيقاعية عالية تتواتر فيها ذبذبات التقفية، والاقتراب من مدارج المباشرة والتقريرية وندرة التعقيد البنائي والتشكيلي، والاتسامَ بقرب المسافة بين الدال والمدلول، وغير ذلك مما هو معروف في المستوى التداولي من المهيمنات الأسلوبية للأسلوب التعبيري كارتفاع صوت الغناء، واطّراد الأنا، والنحوية العالية، والابتعاد عن آفاق التنوع الدرامي أو السردي وتعدّد الأصوات واتصاف الشعر بالخاصية التوثيقية المائلة إلى تسجيل وقائع الحياة الشعورية والمادية.[1]

ولا شك في أن الإكتفاء بتأشير هذه المحددات ذات الطابع العام قد يدمغ التحليل بسمة الجاهزية، فلا بدّ من مراجعة بعضها نصياً للكشف عن التلّون الخاص لها الذي يمنحه الأسلوب.

والواقع أن بإمكاننا تحديد ثيمتين مهيمنتين على نتاج الشاعر كله

هما السياسة والمرأة، تداخلتا تارةً، وانفصلتا أخرى، والتبست إحداهما بالأخرى في تاراتٍ كثيرة، وإذا ما شئنا التغليب أو التفاضل في الشيوع بينهما فنجد الغلبة لثيمة السياسة لديه على الأخرى.

ولا يمكن بطبيعة الحال في هذه العجالة الوقوف عند قصائده تفصيلاً، فمنهجيتنا تقتضي تحليل القصائد كاملة وعدم الاكتفاء بجزئيات أو شذرات منها لا تفصح عن ملامح الأسلوب وتحولاته، ولذلك فسنعمد لصياغة فروضنا التأويلية والأسلوبية على ديوانين الأول هو (أين ورد الصباح) الذي تتكرر أغلب قصائده في ديوانه (عزف على الرمح) في مفارقة لا نجد لها مبرراً واضحاً فالأول قد صدر عام 1974 والآخر عام 1986، أما الآخر فهو ديوان (حافات البرد) الصادر عام 1992، ومن الواضح أن اختيارنا خاضع إلى الرغبة في الوقوف عند تحوّلات البنية الأسلوبية بين أول دووايته تقريباً وآخرها.

1 ـ أين ورد الصباح:

القصيدة المختارة من ديوان (أين ورد الصباح) هي (قراءة في وجه أنثى): يُفتتح النص بصيغة النداء الذي يكتنفه الوصف الشعري ليتضافرا معاً أي الوصف والنداء في إضفاء السمة الخطابية على النص وإدخاله في الفضاء الممسرح إذ نجد أن الافتتاحية بمثابة البنية المشهدية التي ترسم تخوم التجربة زمانها ومكانها، يقول النص:

«يا صديقةَ وجهي الذي امتصه البحثُ
جئتكِ، والليل منغلقٌ
فافتحي البابَ
الليلُ منغلق...»

ولا يمكننا مغادرة هذا المقطع الافتتاحي للنص من غير الوقوف

عند التعبيرين الكنائيين (صديقة وجهي) و(الليلُ منغلق) إذ يشير الأول وبعيداً عن الحرفية في التأويل إلى اختيار الإسناد بين متنافرين، إذ أن أُفق التوقع يشير تداولياً إلى صديقة روحي... صديقة قلبي... صديقة زمني... إلخ إلا أن النص يفارق هذا التضايف إلى آخر بعيد هو (صديقة وجهي) أي (المدينة العربية) الذي نرجحه تعبيراً كنائياً عن التصاق الهم العربي بقسمات وجه (الشاعر) في إنعكاس مرآوي ظاهر. أما الآخر فهو (الليل منغلق) المبتعد عما هو مألوف من سمات الليل شعرياً، فانغلاق الليل ينفتح دلالياً على الإفراط في الغلق أو التغليق اللذين تضفيهما صيغة (منغلق) ناهيك عن فعل الانغلاق الذاتي فهو ليس مغلقاً بل منغلق ذاتياً وكأنه بذلك يعبّر أيضاً عن الهم العربي ذاته لا سيما حين يخاطب المدن العربية التي لم تعرف أنوار الحداثة ولم تسطع عليها شمس الديمقراطية قبل الثورات وبعدها أيضاً، الأمر الذي ينسجم مع فرضنا التأويلي السابق حول التزاوج والتضايف بين ثيمتي السياسة والمرأة في قصائد الشاعر.

وبعد هذا المقطع يجنح النص نحو بنية الحوار ولكنه حوار مقطوع بتدخلات الراوي فضلاً عن الميل إلى خلق التوازيات الإيقاعية فيكرّر النصُ جملةَ المفتتح لإضفاء الدرجة الإيقاعية التنغيمية المطلوبة:

«ـ أنتِ وخدَكِ؟

ـ وحدي أنا... هل شربت كثيراً

ـ يا صديقةَ وجهي افتحي البابَ... فالليلُ منغلقٌ»

ويميل النص إلى بنية المجاورة بين بنيتي الحوار والسرد بتناوب نسقي ظاهر، يتمثل في شكل النص بوضع شرطة (ـ) الحوار قبل

الحوارات، ووضع أقواس التنصيص للسرد المنسوج بهيئة استبطانية واضحة ويظهر هذا جلياً في نصف القصيدة الأول إلا أن النص يميل إلى السرد (الشعري) من بين أنماط السرد ذي السمة الخطابية لا الدرامية في النصف الثاني من القصيدة على نحوٍ يجعل الحوار ينكفىء وينحصر في زاوية ضمنية صغيرة:

«تفتح البابَ
تفتح أبوابَها
واحدٌ كل شيء
صمتنا واحدٌ...»

ولا شك في أن ميل النص إلى مناغمة الأسلوب التعبيري بما وضعناه له من محددات أسلوبية جعله يُعلي من شأن الغناء والتوليد والتفريع على حساب نمو الدلالة وتعميقها ما دام النشيجُ الشعري يعبّر عن الشجن الرومانسي المثالي حين يحارب صوت النص قوى الشر والقبح التي تترصده وتنشر أحزانه:

«وجعٌ في دمي مثلُ وجع المحيط
المحيط الذي فرشته العيون
والمحيط الذي مزّقته العيونْ
:
:

وهكذا يصبح الدال اللساني (المحيط) مركز إشعاع الجمل على نحوٍ نسقي تراكمي، ونسجل هنا في الجانب التداولي لشعر الشاعر هيمنة بنية التوليد أو التفريع المعتمد غالباً على بؤر لسانية محدّدة

تجنح إلى التكرار داخل القصيدة للتطريب وخلق الإيقاع التقفوي غالباً مع شيء محدود من التوليد أو التفريغ الدلالي.

ونجد في هذه القصيدة أكثر من مركز لساني بؤري، منها الدالان (وجع) والآخر (المحيط)، والتركيبان (الليل منغلق) و(صديقة وجهي) وفي نصف القصيدة الأخيرة يختار النص نسقاً لسانياً جديداً هو: (مرّةً علمتني امرأة) ليمارس افتتاح فضاءٍ دلالي يزاوج بين هموم العشق وهموم الوطن:

«مرةً علّمتني امرأة

أنْ أشاركها صدرَها

مرةً علمتني امرأة...»

ويضع النص نقاط قطع ليعبّر هذا النثيث من النقاط عن انفتاح الكون الدلالي على الكثير من الدلالات المسكوت عنها، وبعد هذا المقطع مباشرة يتخلق التضايف بين الهـمّ النضالي العربي وهموم العشق وشؤونه، إذ يقول النصّ:

مرةً علمتني الطفولهْ

أنْ أوطّىءَ للبندقية صدري

أن أرى الوطن المُرّ يحلو

:

ولا يلبث أن يعلو صوت الخطاب ليؤشر دلالة التجاوز بين هموم النفس وهموم الذات الكبيرة المتمثلة بالوطن:

«اقتربي

الليل منغلقٌ
والشبابيك مطفأةٌ
والرجال ينامون من خوفهم
فاعبري بي إلى قاسيون المهدّمِ
لم يبقَ إلا الهزيمةُ
والليل منغلقٌ
يا صديقةَ وجهي»

وبذلك يقفل النص بنيته الدائرية التي ختمها بنسق الافتتاح ليشكِّل تجسيداً للنزعة الشعورية الواحدة التي تشكّلت في المراوحة بين السرد والحوار والمناورة بينهما من غير أن تخرج عن مهيمنات المنطقة التعبيرية المحايدة ونزعتها الأسلوبية ومغادرتها إلى روح الدراما وطبيعتها القائمة على التداخل والتعارض.

2 ـ حافات البرد:

أما نصوص ديوان الشاعر (حافات البرد) فتميل إلى بنية التجريد وإلى التوغل في ممالك الرؤيا بغية منح النص سمة السردية وانبهام المعالم المرجعية في واحدة من محاولات الشاعر في الخروج عن كنف القصيدة التعبيرية المباشرة ومعانقة آفاق حداثية جديدة تسعى إليها القصيدة الحديثة وتقف القصيدة (الأدونيسية) على قمة الهرم فيها.

ولكن لا نزعم أن شاعرنا قد أفلت من براثن التعبيرية المحايدة بل كانت قصيدة الرؤيا لديه تتسم بالروح الحلمية المتقطعة بعيداً عن الطابع الرؤيوي الدامغ القادر على تخليق عوالم خاصة خاضعة

للمنظور التجريدي من غير الربط بمراجعها على نحو مباشر.

ولعل الشرط الأمثل في تحقق بنية القصيدة الرؤيوية تبعاً إلى ما رشحه علماء الشعرية يتمثل في بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها بتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد مع إرتفاع نسبة التخييل والتشتت في النسيج الدلالي مما يخضع القصائد إلى طبيعة دلالية متموجة تسمح بتعدد الاحتمالات والقراءات.

أما قصيدة (الرؤيا) الافتراضية فتتراوح بين النثرية أو التجريد المحض وبين سمت الطبيعة الرؤيوية (اللسانية) التي تعمد إلى تقطع الخيوط المرجعية بين الدوال ومدلولاتها وبتر احتمالات الدلالية.

وسنختار قصيدة (الآن) مثالاً على قصيدة (الرؤيا الافتراضية) لدى الشاعر:

لا شك في أن اختيار القصيدة لعنوان زمني هو (الآن) بهذه الكيفية المجرّدة الفاقدة للتحديد يعني فتح النص على آماد لا نهائية تخرج إليها دلالة الظرف المفتوحة فضلاً عما يوحي به الاختيار لهذا العنوان من دلالة تجريدية واضحة وإذا ما أرادت القراءة الإفادة من أغلفة النص نقول أن القصيدة لم تستطع توظيف دلالة العنوان في متنها النصي على النحو الذي يستطيع ترشيح دلالة مقصدية ما.

وتميل هذه القصيدة في بنيها التركيبية إلى الإفادة من لعبة الانثيالات السريالية التي تميل إلى تشقيق التراكيب وتوليدها بعضها من بعض على نحوٍ عبثي يخرجها عن المنطق الدلالي.

وتفتتح القصيدة بالصيغة الأمرية التي تخرج إلى النداء مع حرص النص على إغفال سمة المخاطب: تعالَ إليّ، نجلس معاً.

ويخلق النص منذ بداءته مفارقةً بسيطةً تقترب من السطح الظاهر:

«تعالَ إليّ، نجلس معاً
نتجاذب أطرافَ الخيوط التي لا تربط بيننا...»

وفي محاول لمنح النص السرية المفتعلة تعمد القصيدة إلى انبهام الدلالة بتضييع خيوط مرجعية الضمائر:

«لا وقت لغير اللهو
بما لا ينبغي أن نلهوَ به
أنا، وأنت»
أنا، وأنت
وليس سوانا...
ومَنْ سوانا؟!»

وإذا ما وضعنا شرطاً لصياغة الخاصية الأسلوبية التي تحكم المنظور التجريدي بما ينأى به عن النثرية فنجدة يتجلى في قدرة الخاصية الشعرية على محاصرة الطبيعة الدلالية المراوغة للتجريد وذلك بالسير نحو خلق التشتت النابع من (صعوبة) الإمساكِ بخيوط الدلالة لا باستحالتها وقابلية القصيدة على التبنين (أو خلقِ الوحدة العضوية بالمصطلح النقدي القديم) ويستند هذا كله إلى خاصيتي الانسجام والإتساق النصيتين اللتين دعا إليهما علمُ النص.

إلا أننا نجد اقتراب هذا النص من النثرية وسجال التراكيب والولع بالتقفية:

«نحن الاثنينْ
أدقُ من العلاقة بين طفلين ولعبتين...»

فلا شك في أن هذه الدلالة السطحية تصطدم بنفسها ولا تذهب

إلى ما عداها أو ما هو أعمق منها، إذ يقولُ النص بعد ذلك:

«نحن الاثنين...

أبسط من جناحي طير في لحظة الهبوط...»

ولا تخفى حدود العلاقة السطحية بين مكونات هذه التشبيهات التي لا تصل إلى حدود الكون الإستعاري المركَّب.

ولا نلمس في هذا النص نمواً للدلالة بما يعين على جلاء الرؤيا أو الإفضاء بها، إذ يستمر النص في حركته التوليدية المستندة إلى تناسل التراكيب كما أسلفنا والميل إلى خلق التوازيات والأنساق ذات الطابع الشكلي المحض المولع بالتقفية النسقية، فالنص يقوم على الطابع النسقي الثنائي بشكل متواتر.

وتفيد القصيدة من تقنيات قصيدة النثر من حيث الولع بالتفريعات وعلامات الترقيم والميل إلى بنية المفارقة في محاولة تعويضية عن غياب الوزن. ومن أمثلة هذه التفريعات والتشقيقات المنطقية داخل هذا النص:

«في ذلك الحين

يكون سوانا منشغلاً بأفعاله:

الأكلْ

والتخلص من خَلَجاته...

والتعبْ

والنوم على أنقاضه...»

أما من أمثلة المفارقة في النص:

«خلافاً

لما جاء به هيروقليطس
إنَّ أحداً لن ينزل إلينا،
لا مرَّةً
ولا مرتين،
فنحن لسنا تحتُ،
حتى ينزل إلينا أحدٌ»

ولا تحفى حدةُ النثرية في التعبير والإمعان في التفسير وشرح الدلالات الشعرية وطغيان الأمر وحروف الجواب، وفي مفارقة أخرى يتصدرها حرف الجواب (إذن) وغيرها كثير:

«إذن
فلست وحيداً أنت الآن
وليس معك أحدٌ. . .»

وهكذا يستمر النص حتى نهايته مستعيراً الطبيعة النسقية أو تقنية التوازي لتتصدر ثلاثة مقاطع بالتركيب الأمري: كُن مثلي.

ولترصد، أي المقاطع، حالات تعبيرية شديدة التجريد والالتصاق بالذات:

«كُنْ مثلي:
تقول للشيء:
انصرفَ
فينصرف عنكَ فتبقى دون شيء
ثم تصفو إلى نفسك،

كي لا تتفاقم عليك الأشياء»

وهكذا الحال مع المقطعين الآخرين، وبعد هذه المقاطع النسقية ترد كلمة (الآن) في إشارة أولى توهم بالتعانق مع دلالة العنوان إلا أننا نجدها فاصلة شكلية محض تفصل بين ما تقدم من النص وما سيلي منه، وكأنّ ما تقدم لا علاقة له (بآن) القصيدة أو زمنها الحاضر أو لحظتها الراهنة.

ولعل أُفق التوقع يسحبنا إلى احتمال حدوث اختلاف في بنية القصيدة التركيبية أو الدلالية بعد هذه الفاصلة ولكن الأفق يخيب، إذ سرعان ما ينكفىء النص إلى بنيته الأولى مكرراً الصيغ الأمرية والندائية بغية إعادة فعل التجربة، ولكن هذه المرة بنداءات خطابية متلونة بآفاق تجريدية محضٍ، تتراوح بين النداء المباشر والمجرّد منها: يا شاهقاً، يا أثيراً لدي، يا ابني ويا أبي ويا أخي ويا سيدي ويا ذروةً ويا سحيقاً وهكذا.

ويغصُّ النص بنداءات تفتقر إلى الدفق الشعري أو المسوّغ الدلالي المطلوب، وهذا التنافر بين أنماط (المتناديات) لا ينسجم مع شعرية قصيدة الرؤيا التي يأتي الجمع فيها بين المتنافرات ملائماً للرؤيا الغائبة التي تستحضرها المفهومات المتنافرة أو معطيات الحواس المتقاطعة.

فإذا بالنص يتحول من الإطار الشعري المراد إلى خطابات ذات سمة مونولوجية تستبطنها الذات في أحلام يقظة صائتة يغلب عليها السجال النثري. ويصعب علينا تلمس خيط دلالي أو تأويلي يربط بين أشتات القصيدة المتناثرة فهي لا تخرج من التجريد إلا إلى التجريد ليصبح غايةً في ذاته لا وسيلة لتحقيق شعرية النص المتمثلة بتشكيل

الفضاء الرؤيوي والإحاطة بدلالة رؤيا الكون والعالم (الغولدمانية).

وبذلك يختنق خطّ التجريب حين يرتطم بذاته ولا تستطيع التجربة مغادرة مستواها الأول مستوى التعبير المحايد المباشر مهما حاولت المناورةَ أو التشبث بطابعها.

المصادر والمراجع

ـ آيزر: (وضعية التأويل)، ترجمة حفو نزهة وبو حسن أحمد، دراسات سيميائية أدبية ولسانية، العدد 6، 1992. (فعل القراءة ـ نظرية الوقع الجمالي)، ترجمة أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، العدد 6، 1987.

ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، عالم الكتب، ط 3، بيروت 1984.

ـ ابن النديم: الفهرست، ط 1، القاهرة (د. ت).

ـ أبو القاسم الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1994.

ـ د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عن العرب، دار الثقافة، ط 2، بيروت 1978. إتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1978.

ـ ادوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، منشورات دار الآداب، بيروت 1997.

ـ إميل برهييه: إتجاهات الفلسفة المعاصرة، ترجمة محمد قاسم، القاهرة 1956.

ـ اندريه كريسوف: تيارات الفكر الفلسفي، ترجمة نهاد رضا،

منشورات عويدات، ط 2، بيروت 1982.

ـ د. انطوان خوري: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، ط 1، 1984.

ـ إيليا حاوي: نزار قباني: شاعر القضية والالتزام، دار الكتاب اللبناني، بيروت (د.ت).

ـ بونيرة الفلسفة الألمانية الحديثة، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

ـ الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة 1960.

ـ جان كوهين: اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1995.

د. جلال الخياط: المنفى ـ الملكوت، ط 1، شركة المعرفة للنشر والتوزيع، بغداد 1989.

ـ حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة، دار كتابات، لبنان 1993.

ـ حميد سعيد: ديوان حرائق الحضور، بغداد 1984.

ـ حميد لحمداني: (مستويات التلقي)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6، المغرب 1996.

ـ د. داود سلوم: مقالات عن الجواهري وآخرين، النجف 1971.

ـ رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان 1996.

ـ د. رجاء النقاش: أصوات غاضبة في الأدب والنقد، دار الآداب، بيروت 1970.

- روبرت س هولب: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط 1، اللاذقية 1992.

- رولان بارت: الأسطورة اليوم، ترجمة حسن الغرفي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد 19. لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، ط 1، المغرب 1988.

- ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب. ترجمة حميد لحمداني، دار سال، ط 1، المغرب 1988.

- د، زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة 1975.

- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ط 1، بيروت 1992.

- سماح رافع محمد: الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1991.

- د. سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة 1982.

- شاكر النابلسي: الضوء واللعبة، بيروت 1986.

- د. شكري المبخوت: جمالية الألفة، بيت الحكمة، تونس 1993.

- د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت 1995، وبلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان 1996.

- د. ضياء خضير: التشكل التأريخي الكاذب، دار الكرمل،

عمان 1996.

- عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط 2، القاهرة 1962.

- عبد العزيز طليمات: (الوقع الجمالي وآليات إنتاج التوقع عند فولفغانغ آيزر)، دراسات سيميائية، العدد 6، 1992.

- عز الدين المناصرة: مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان 1988، وجمرة النص الشعري، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان 1995.

- فاضل ثامر: الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بيروت 1992. (سلطة النص أم سلطة القارىء)، الأقلام، العد 1، بغداد 1988.

- قدامة بن جعفر البغدادي: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 1، القاهرة 1966.

- محمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب، ط 1، بيروت 1982.

- محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991.

- محمد خير شيخ موسى: فصول في النقد وقضاياه، دار الثقافة، المغرب 1984.

- د. محمود سيد أحمد: دلتاي وفلسفة الحياة، القاهرة 1989.

- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة 1951.

- مطاع صفدي: استراتيجية التسمية، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989.

- منير العكش: أسئلة الشعر، بيروت 1979.

- نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت 1986.

- ناظم عودة: نظرية التلقي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة بغداد - كلية الآداب 1996.

- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت (د.ت).

- نورثراب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1990.

- ياوس: (علم التأويل الأدبي - حدوده ومهماته)، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، 1988. (تاريخ الأدب باعتباره تحدياً)، الثقافة الأجنبية، العدد 1، بغداد 1983. جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مجلة الفكر المعاصر، العدد 38، 1986.

- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت (د.ت).

الفهرست

د. بشرى موسى صالح

نظرية التلقي

هذه محاولة تروم الحفاظ على المسافة الحيوية المطلوبة التي تربط بين المنهج، أو منظومة التصورات المعرفية التي ينهل منها النقد مادته العلمية، والنص الشعري، بما يمكن أن يتيح إدخال البعد الذاتي على الأطر النظرية المجرّدة، الأمر الذي يمنح الناقد حرية الحركة بذاتية ظاهرة تستوعب جماليات التلقي وتكشف عنها، فضلاً عن الإحاطة بسيمياء الأداء الشعري.

يدور هذا الكتاب حول منهج القراءة والتلقي في النقد المعاصر، أو نظرية التلقي بتسمية أدق وأكثر تمثيلاً لطبيعته النقدية، إلاّ أن هذه القراءة وبعد عرضها لحدود المنهج وفاعليته، وحقوله الإجرائية، وعلاقته بالمناهج الأخرى وجدت أن الاستعانة بالمداخل النقدية المتباينة في التحليل والاستنتاج والتركيب أمر جدير بالاهتمام. فنظرية التلقي وجمالياته تعتمد أساساً على جملة من المبادئ الألسنية، والسيميولوجية التأويلية، تستلزم الاختيار والتركيب، لإنشاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافرة التي تمنح التحليل تكامليته المطلوبة.

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت- لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء-المغرب

لوحة الغلاف: ميرو